Lăcrămioara Petrescu

SCENA ROMANULUI

II 375.366

JUNIMEA

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
"M. EMINESCU" IAȘI
II 375.366

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lăcrămioara Petrescu

SCENA ROMANULUI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CARTE APĂRUTĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR DIN ROMÂNIA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PETRESCU, LĂCRĂMIOARA
Scena romanului / Lăcrămioara Petrescu – Iaşi: Junimea, 2005
ISBN 973-37-1115-2

821.135.1.09-31

© Editura JUNIMEA, Iaşi – ROMÂNIA

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LĂCRĂMIOARA PETRESCU

409922

SCENA ROMANULUI

EDITURA JUNIMEA
IAȘI – 2005

ALE

392962
B.C.U. IAȘI

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CONFIGURĂRI ALE SCENEI ÎN ROMAN

Sentimentul că te afli în antecamera unei întîmplări esențiale, în *culisele* temporale ale unui eveniment de o vibrație care plutește, deja, în aer, nu este străin nici unui observator cu "fine antene ale sensibilității", cum ar fi spus romancierul. Spectator în devenire, aflat, după propriile presimțiri, în pragul unei negreșite schimbări de ritm în fluidul evenimentelor, acest "cititor" în cele (încă) neîntîmplate va fi adeverit. Un "ca și cum" teatral (*als ob*) se instalează deja în imaginea anticipatoare a scenei care urmează a fi jucată. Spațiul gol, traversat doar de suflul indicibil, premonitoriu, al unui **ce** iminent în ordinea acțiunii își subjugă spectatorul.

Scena se impune cu toată dinamica ei intrinsecă. Aflată în așteptarea protagoniștilor, prefigurează un spațiu al deplierii, promițător. Emoția extremă, de privitor - *voyeur* a naratorului proustian, chiar la începutul volumului al patrulea al romanului **În căutarea timpului pierdut**, se edifică treptat, desluşindu-se astfel vinovată, dar cu o preştiinţă a spectacolului stînd să irumpă. Loc şi acţiune totodată, **scena** admite simbioza specifică, nu doar în firească, dubla ordonare spațio-temporală, dictată de actul viu, prezent: **hic et nunc**, ci și în conștiința privitorului, a spectatorului, a actorilor înșiși. O conștiință a scenei, a jocului în care se transformă orice act - pentru că este privit, a felului în care se decupează – inclusiv spațial - un fragment de actualitate, este împărtășită de toți, indiferent de calitatea de actor sau spectator. Cu cît vom considera natura **expozitivă** a spațiului **arătat**, "en vedette", al scenei, sub lumina nefirească a rampei, cu atît ne vom supune regulilor vizuale ale etalării, deplierii, afişajului. **Expositions**, le numeşte Philippe Hamon; în "vitrina" realului, nu toate

lucrurile ocupă acelaşi loc. Îl cuceresc sau îl ocolesc, îl vizitează pe rînd, în funcţie de natura "etalării". Scena este un asemenea spaţiu: pe de o parte al insolitării, pe de altă parte al concentrării, al mişcării focalizatoare. Convergenţă a privirilor şi prin urmare a perspectivelor.

Decupat în spaţiul mai cuprinzător, locul scenei se delimitează de rest prin **culise**, spaţiale si temporale.

Scena se defineşte nu doar ca spaţiu menit să expună, să reprezinte plastic în ordinea non-evenimentului, în ordinea statică a lumii (vizibilă, dar încremenită). Scena este, mai ales, un loc al protagonistului. Cînd deschide lumea romanului, joacă o dublă ipostază, pe care i-o conferă teatralitatea imanentă şi spaţiul romanesc. Nu este o simplă aşezare a decorului, o butaforie de fundal. Rînd pe rînd, personajele ocupă această scenă, în înţeles teatral, devenind, sub lumina rampei, "vedetele" momentului.

A pune în scenă, pentru discursul narativ, presupune şi momentul punerii în prim-plan, *în relieful faptic*, a personajelor: văzute şi auzite, acestea se nutresc din reprezentarea *sui generis*. Devin, dialogal sau gestual, ceea ce le predestinează "luminilor rampei", adică interesul epic şi economia momentului. Istorie constituită secvenţial, şirul apariţiilor personajului în faţa cititorului trebuie înţeleasă şi ca desfăşurare în faţa altor ochi, spectatori intermediari ai scenei vizibile. Privitor, de(s)criptor, posturi cu care romanul este nevoit să-şi diversifice competenţele narative, primesc uneori roluri distincte de ale povestitorului. Aflat în faţa scenei, spectatorul "intim" (al textului, ca să parafrazăm formula lui Jean Rousset, a "cititorului intim") completează triunghiul teatral. Vasile Popovici a edificat, în *Eu, personajul*, o întreagă teorie a "celui de-al treilea", personaj în acelaşi timp tăcut şi... persuasiv, constrîngător pentru protagoniştii "teatrali" de pe scena constituită *ad hoc*. Ştiindu-se văzuţi şi auziţi, incomodaţi definitiv în intimitatea dialogului lor *făcut public*, deveniţi

actorii momentului cu sau fără voia lor, personajele dau curs unor reacţii mai mult sau mai puţin previzibile. Între acestea, cele mai probabile sînt mistificarea, trucarea comunicării dialogale, şi, în sens opus, exhibarea ei cu certă plăcere pe scena astfel creată. Personaje cu gustul reprezentaţiei, animate de un spirit propriu histrionic, ludic sau narcisiac renunţă cu uşurinţă la scutul invizibil - vulnerabil, în plus - al intimităţii dialogului.

"Teatralizarea epicului", cum i-a spus Vasile Popovici (autor, mai tîrziu, şi al *Lumii personajului)*, situaţie cu vii aderenţe în comunicarea de toate zilele, interpretabilă sociologic, numeşte această *dispositio* ternară. Între configuraţiile posibile, în combinatoriile nesfîrşite ale lumii romanului, situarea în echipă completă a **actorilor** (pe o scenă făcută vizibilă, redevenită, potrivit naturii ei, publică) şi a **spectatorului** pune în evidenţă un tip de personaj funcţional: "personajul trialogic". Doi "joacă" sub privirile celui de-al treilea. Relaţiile dintre personaje suferă, pe această direcţie, importante reaşezări.

O scenă se constituie ca atare, în conştiinţa protagoniştilor, sau a spectatorilor. Romanul desfăşoară, secvenţial, asemenea reprezentări complete, fiindcă opera aspiră la materializarea vie în mintea cititorului, singurul martor ...nevizual din ansamblu.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FUNCȚIA REPREZENTĂRII ÎN ORIZONTUL ROMANULUI

Accentul pus pe actul şi natura percepţiei conduce, în universul ficţiunii, la exprimarea unei viziuni insolitate, aceea care decupează în planul lumii o perspectivă individualizatoare. Naraţiunea, efortul povestitor şi interpretativ îmbracă forma unei aventuri / mărturii în lumea cunoaşterii ...lumii, cu tendinţe nu imediat perceptibile, imprevizibil individuale, cu efectele distanţării şi ale deformării, sau ale contemplării contururilor sub lupă. Romancierul favorizează constant expresia unei atari "modificări" personale (imaginare) a unghiului sub care o inventată realitate se înfăţişează privirii, acordînd spaţii întinse analizei reactivităţii subiective şi înţelegerii obiectului. Deşi nu pare evident, această amprentă a **inteligenţei fantasmate**, întruchipate de varii personaje construite anume pentru a ocupa rolul **decriptor** în roman, se regăseşte în toate categoriile discursului epic, de la naivitatea (procedurală în roman a) observaţiei primelor personaje **raisonneur(s)**, întoarsă spre alteritatea "obiectivă", pînă **la fatala indecizie** a "hermeneuţilor" clipei, ai abisului conştiinţei sau ai actului revelator, pentru care lumea se exprimă **în** şi **doar pentru că o dată cu** propriul eu. Sondaje în materia universală a posibilităţilor de a cunoaşte, romanele înscriu o contribuţie etern teoretică, însă nu apodictică, la fixarea varietăţii epistemice a apropierii de "adevăr". Sensul meditaţiei vii a romanului e adesea umbrit de varianta (intens) colorată, pitorească, a anecdoticii narative, însă purtătoare a **condiţiilor** de existenţă a discursului hermeneutic subiacent. Sacrificiul subînţeles se edifică aproape arhetipal: în "mortificarea" materiei, în epuizarea "vieţii" de întrupare efemeră, plurală şi aleatorie **a ideii** se instaurează o "naştere mistică", o dimensiune spirituală, invizibilă, a configuraţiei lumeşti, o

adresă pură - a înțelegerii. În actul - imaginat de literatură - al cunoașterii, protagoniștii pot fi purtători "inocenți" ai sarcinii cognitive. Dinspre "neștiința" lor paradisiacă se propagă undele unor experiențe inteligibile, grele de sens și elocvente pentru "adevărații cititori": cum în romanul matein "adevărații Arnoteni". Romanele de "formare", *bildungsroman*, de inițiere prin mortificare – nunta "în cer", amînată -, de inocență – roman al "adolescentului **miop**" - și suferință, pentru care sacrificiul este fără sens imediat – "întîia noapte de război" -, de penitență – față de o proprie crimă neînțeleasă – vină, *châtiment*, expiere – "pădurea de simboluri" a Spînzuraților și a Ciulendrei – toate conțin scheme ale traseului prin care ceea ce **este** caută a deveni **inteligibil**.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Literatura lumii atinge vîrsta romanului după ce experiența celorlalte genuri, **liric** și **dramatic**, sau chiar a **epicului grandios**, epopeic, evoluase organic. Vîrsta ancestrală a expresiei modurilor literare nu cunoaște pe cel mai popular, al prezentului nostru – romanul.

De neimaginat astăzi în afara genului autarhic romanesc, ficțiunea modernă sub forma narațiunii de lungă întindere concurează mai departe domeniul realului, propunînd o lume care ascultă concomitent de puterea a două legi: cea estetică, intrinsecă, și cea reprezentativă, referențială, în joncțiune cu logica realului. Putere de reprezentare aveau, consfințită încă din estetica antică (*mimesis*), și celelalte genuri. Viața în filigranul existenței sau filtrată, spre înălțimile clarificate ale esențelor, e de găsit în general în literatura tuturor timpurilor, de bună seamă.

Romanul "creează" viața, avansînd un "adevăr" ficțional, situat adică în sfera posibilului, ceea ce, tehnic vorbind, asigură impresia verosimilului: acesta este postulatul poeticii din epoca tradițională a genului. "Adevărul" unei unei fraze (de invenție, dar în spirit romanesc), precum: "*Marchiza*

ieşi la ora cinci..." va fi simţit de Paul Valéry drept întruchiparea pură a aleatoriului. Gratuitatea, întîmplătorul, nondeterminarea cu necesitate a unei asemenea afirmaţii, iată tot atîtea libertăţi în sfera de posibilităţi ale romanului. Direcţia *contestaţiei* lui Valéry se citeşte însă mai subtil: o dată (în)scrise în *incipit*ul aleator, cele cîteva cuvinte (re)deschid lumea invenţiei, supunîndu-se constrîngerilor genului cu o forţă a convenţiei copleşitoare; nimic nu mai este "liber", o dată atins pragul ficţiunii. Hazardul, se pare, absolut - faţă cu domeniul logicii, al necesităţii - dă naştere unei supuneri: la regulile speciei, la obiectul naraţiunii. De ce *...să iasă marchiza la ora cinci?* Celebră, deja, aporie.

Motivînd prin însăşi amploarea sa o asemenea alegere, romanul devine, s-a spus, un **monument textual** în care se stratifică, pînă la estompare, materiale diverse şi heteroclite din punct de vedere funcţional. Eterogenitatea romanului, fie că implică, precum în teoria lui Mihail Bahtin, o polifonie constitutivă, a "limbajelor" sociale şi individuale – ţinînd, aşadar, de domeniul manifestării, prin expresie, a identităţii locutoare a personajelor, fie că rezultă din convocarea unor stiluri diferite (cum relatarea neutră, de proces-verbal, ori liric-emoţională, comentariul analitic etc.), funcţionează ca **varietate semnificativă** în planul discursului, care mimează, prin intermediul discursului, diversitatea realului însuşi.

Apropiindu-ne de primele decenii ale secolului XX în istoria genului, vom observa că fundamentarea teoretică a romanului revendică o necesară acordare de tonalitate. În creaţia europeană a începutului secolului "modern", străbătută de schimbări violente în estetica tuturor genurilor (în competiţie parcă, cel mai spectaculos remaniat străluce discursul liric!), romanul înregistrează, "seismografic", mişcările de anvergură ale literaturii. Istoria lui se află,

deopotrivă, la o importantă cotitură estetică. Fără a scăpa din vedere relativa sa tinerețe în raport cu genurile mari și chiar cu restul speciilor epice, se poate spune că romanul înclină spre o vîrstă a *decadenței* (în raport cu procedeele clasicizate și cu veritabila hegemonie a realismului, acceptat drept canon al ficțiunii romanești), alunecare resimțită de artiști, pe rînd, drept simptom al crizei modelului, semn al iminentei schimbări de paradigmă, ecou al naturii "celibatare"a operei. (1)

"**Romanul celibatar**" este una din metaforele critice, venind din zilele noastre, pentru formula impusă literar de scriitori ai "celui de-al doilea modernism", postbalzacian, printre care André Gide și, în mod diferit, specific, Marcel Proust. Teoria formulată sub învelișul metaforei cercetează mai ales genul de personaj construit în aria inovată structural a noului tip literar. "Istorii" ale solitudinii și solilocviului, confesiuni care pun în scenă naturi narcisiace, egolatre, romanele "celibatului" caută partea imaterială a existenței, tentînd acea construcție "en creux", în golurile, adîncimea, negativul vieții diurne. Nu cu totul invizibile în romanele clasice, care au fost însă ale reliefului faptic, ale acțiunii și inițiativei plenare, "transparențele interioare"(Dorrit Cohn) și discursul reflexiv cuceresc noua scenă a romanului. Explorarea eului, cu accente obsesive, recluziunea în *turnul de fildeș* și în defavoarea *arenei*, sau, mai exact, a **situării în** *agora*, iată coordonatele pe care se construiește personajul romanului "celibatar". Ca formă, textul se ilustrează prin voința deconstrucției, prin "hibridarea" stilistică și permisivitatea accentuată a discursului, care merge spre înglobarea unor tipuri nespecifice. Temele nou apărute sugerează de la sine felul în care s-au despărțit de marile motive ale scriiturii realiste, aparținînd partiturii balzaciene și "primului modernism", reflectat de poetica obiectivității. "Asocialitatea", maladia

retrospecției, eșecul, nevroza, reflexivitatea, "eul în ruptură" sînt cîteva din numeroasele repere tematice ale noului stil.

Meditația romanului implică adesea expresia înfruntării cu sine, a unei conștiințe temporale singulare, o psihologie restrînsă obsesional la veghea lucidă și hipersensibilitatea nevralgică a naratorului, atent la înregistrarea infinitezimală a obiectului. O formă a "descompunerii" vii, în care E. M. Cioran, de pildă, întrevedea, în stilul caracteristic, golul: "Credința că psihologia ne permite să ne descifrăm esența avea să ne lege de actele noastre, de gîndul că ele au o valoare intrinsecă sau simbolică. A apărut apoi snobismul «complexelor» ca să ne-nvețe să dăm amploare nimicurilor noastre, să ne lăsăm orbiți de ele, să ne înzorzonăm eul cu facultăți și profunzimi pe care, evident, nu le are." (2) Deși "scepticul de serviciu" nu se dezminte în această judecată severă, știm că adevărul dă tîrcoale respectivei dezamăgiri.

Cînd sînt puneri în scenă ale unui eu hipertrofiat, romanele modernității împărtășesc înclinarea spre hățișul presupunerilor. Încercarea de a surprinde semnificații fugitive, ocultate, închise în cifrul existenței, al actelor sau memoriei, așază romanul mai aproape de "visul" ființei de a se descoperi. Cioran caută "dincolo de roman", adică spre momentul, greu de consecințe, al separării instrumentelor analitice de "obiect": "Dar dacă transcendem psihologia, întreaga noastră "viață interioară" începe să semene cu o meteorologie afectivă, ale cărei variații nu înseamnă nimic (...) Și cum am mai putea, după *Timpul regăsit*, să invocăm eul, ce bază să mai punem pe tainele noastre? Nu Eliot, ci Proust e profetul acelor **hollow men**, al oamenilor găunoși. Dați deoparte funcțiile memoriei prin care Proust încearcă să ne facă stăpînii devenirii și veți vedea că nu mai rămîne nimic în noi, în afară, poate, de ritmul ce ne punctează etapele descompunerii." (3)

"Cu un eu limitat în întregul lumii", romancierul modern ilustrează varietatea de atitudini narative, mai precis situarea umană față de spectacolul existenței: de la recluziunea și, compensator, trăirea extatică a materiei "regăsite" a timpului, experimentate de naratorul proustian, pînă la absurdul perceput – nu altfel decît "privind viața", cum ar fi spus Ibrăileanu - cu o intensitate paroxistică, precum în viziunile lui Kafka. Obsesia timpului joacă, la autorul francez, rolul unei otrăvi miraculoase. "Paradoxul Proust", cum îl numea recent un exeget, studiind natura strategiilor discursive, din perspectiva unei sociologii a comunicării (Livio Belloï), este exprimat în aceea că romanul- cheie al secolului pune în operă povestirea unui eremit, "retranché dans sa chambre capitonnée de liège, coupé de tout, coupé de l'Autre, développant un *discours forcené du <<je>>*, un discurs littéralement d'auteur voire d'*autiste*", s. n. (4)

Autism, discurs interior, revelațiile timpului devorator: iată situarea "tematică" a romanului proustian. Timpul apare, da, "ca un Moloh destructiv", însă prin chiar această acțiune destructivă, cum arăta Maurice Blanchot scriind despre filosofia romanescă a lui Proust și despre revelațiile personajului, el, timpul, ne dă înapoi ceea ce ne ia, și infinit mai mult. (5)

Epoca "postbalzaciană" asumă o promisiune ambițioasă, a perpetuării modelului narativ "obiectiv", fiindcă genul a atins, pe căi diferite, cu Stendhal și Flaubert, înălțimi impunătoare oricărei noi întreprinderi romanești. Simultan, ea trebuie, este în firea lucrurilor să opună o forță contrară, provocatoare, însă egal datoare cu o promisiune estetică viabilă. Dinamica formei romanului nu este alta decît înfruntarea știută, necesară pentru menținerea vie a literaturii, între presiunea tradiției și tendința negatoare, instauratoare de "criză", uzurpatoare, iconoclastă și, în cazurile fericite, fertilă.

Romanul "clasic" fusese *modern* prin decizia de a depăşi naivităţile începutului, stilul personal(izat), supus unei direcţii lirice, ori artificial moralizatoare etc., etc. Realismul impusese modelul absolut în formula "obiectivă": impersonalizarea povestirii, al cărei ideal era să pară o istorie desfăşurîndu-se de la sine, fără intruziunea autorului sau a vreunei "conştiinţe" intermediare. Utopia romanului stătea în voinţa depersonalizării. Fireşte că, ieşit din sfera comentariului "auctorial", genul avea să-şi creeze alte instanţe ordonatoare. Însăşi "imparţialitatea" presupune rigoarea unei "priviri neutre", "din afară" (exotopice). O asemenea egalitate în tratarea unghiurilor de vedere duce la instaurarea unei ficţiuni superpuse celei evenimenţiale. Relatarea la persoana a III-a, dominantă, distantă, autoritar cunoscătoare, presupune totuşi o "prezenţă": difuză material, însă absolută în sens verbal, voce demiurgică, deoarece creatoare de viaţă. Dacă se poate spune că naraţiunea la persoana I este "imaginarul *trăit*", cum îl numeşte Jean-Yves Tadié (6), naraţiunea la persoana a III-a mizează pe neutralitatea relatării, neimplicate emoţional. Tendinţa spre un fel de "grad zero" al participării la universul de emoţii şi tensiuni al epicului se explică prin voinţa romancierului de a proceda precum savantul, de a aşeza oarecum romanul în rînd cu ştiinţele pozitive, care exclud "restul" afectiv. Ce e drept, istoria genului ne arată o tendinţă constantă spre obiectivarea vocii narative. Totul fusese întreprins pentru a putea proclama "autonomia" epică, în sensul arătat mai sus. A face "concurenţă stării civile", a se înfăţişa ca "proces-verbal", dar mai ales ca Istorie, tipar integrator al vieţii pe care opera o recreează estetic, devin, pentru genul romanului, tot atîtea desiderate, respectiv particularităţi ce compun profilul "databil", ca vîrstă, al realismului: "Fără îndoială, dimensiunea sensului istoric – scrie un analist al curentului – se defineşte în primul rînd prin prezenţa efectivă şi prin manifestarea istoriei în opera de artă. Acestea se

concretizează în date, în evenimente aparţinînd memoriei colective şi care pot fi dispuse în centrul ficţiunii"; "istoria [devine] dimensiunea constitutivă a ficţiunii şi nu numai ca ingredient sau ca element de decor, ceea ce implică faptul că această istorie trebuie să servească drept fundal, bază a acţiunii, forţă determinantă, ca şi contrapunct pentru evenimentele particulare " (7).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REALISM VS. *"ROMANESC"*

Ca *specie,* romanul ar trebui definit, după Nicolae Manolescu, drept "ficţiune realistă". Ceea ce determină genul, dictînd natura sa constitutivă, ar fi aspiraţia mimetică, voinţa de a simula, veridic, viaţa. Romanul se va opune, în vîrstele sale "obiective", înclinaţiilor timpurii pentru "romanesc", pentru istorii extra-ordinare, sau pentru lirism, de care realismul va expurga discursul epic. Fiecare din aceste trăsături îl depărtează mai mult sau mai puţin de garanţia credibilităţii. Putem asocia, aşadar, programului realist (şi naturalist) expresia împotrivirii faţă de ceea ce a fost considerat "romanescul" literar. Verosimilul, credibilitatea imaginii asupra lumii înfăţişate sînt corelate cu impersonalitatea viziunii, cu o omniscienţă rece, fără alunecări emoţionale. "Romanescul" se studiază încă, pentru că în opoziţie cu acest registru, care a căpătat şi alte etichete, printre care cele de lirism, panlirism, poezie a afectelor etc., în opoziţie cu el se defineşte, voit tautologic, "romanul-roman".

Cînd E. Lovinescu susţinea necesitatea renunţării la **modalitatea lirică** a expresiei în roman, criticul o făcea denunţînd această natură **improprie** genului (ceea ce s-ar traduce prin "**romanţios**", sau "**romanesc**" în strict această accepţie). Cum se ştie, exemplul ales, în *Istoria literaturii române contemporane*, de criticul de la "Sburătorul" este evoluţia literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, care a ilustrat distanţa între proza de coloratură lirică şi romanul obiectiv, care s-a arătat o dată cu ciclul Hallipilor.

Nu e lipsit de interes profilul pe care un cercetător contemporan, specialist în teoria genurilor, îl trasează "romanescului"(naturii lirice în roman). Îl vom urmări pe Jean –Marie Schaeffer (8), care a recapitulat trăsăturile distinctive şi limitele obiective ale "romanescului" literar (ceea ce poate

părea pleonastic îşi are motivaţia în aceea că un "romanesc" al vieţii de zi cu zi poate fi invocat oricînd, dar atunci ieşim din convenţia şi raza ficţiunii romaneşti). Pentru teoreticianul francez, *romanescul* poate "îmbrăca toate formele ficţionale", fiind unul din obiectele majore ale literaturii. Este, de asemenea, unul din "arhetipurile modalizării ficţionale", ceea ce înseamnă că însăşi invenţia literară s-a identificat, cîndva, cu maniera "romanescului". Iată cîteva din particularităţile trecute în paradigma sa de Jean-Marie Schaeffer:

a) Importanţa acordată, în înlănţuirea cauzală a *diegezei*, domeniului afectelor, pasiunilor şi sentimentelor, precum şi modalităţilor lor de exprimare;
b) În programul *romanescului*, acţiunea este motivată în special prin "traducerea" comportamentală a vieţii afective a personajelor şi mai ales prin componenta pasională a vieţii lor interioare;
c) Saturaţia evenimenţială a diegezei şi extensibilitatea ei infinită.

Autorul ţine să se delimiteze de opinia lui Northrop Frye, potrivit căruia această ataşare faţă de *viaţa interioară* a personajelor caracterizează pe deplin *romanescul*, spre deosebire de roman, care, după el, se interesează de *caracter* şi de maniera în care acesta se manifestă în mediul social. Considerînd, pe bună dreptate, teza criticului canadian exagerată, Jean-Marie Schaeffer demonstrează...o evidenţă, argumentînd că reprezentarea "vieţii mentale" a personajelor nu se poate confunda pur şi simplu cu vîrsta "romanescului". Robert Musil este un exemplu de romancier în opera căruia **reflecţia**, - componentă esenţială a "nevăzutului", a vieţii interioare - face ca pasiunile să devină obiect de *experienţă intelectuală*. Aşijderea, romanul lui Joyce, *Ulysses*, refuză

identificarea între *interioritatea* personajului, exprimată pe calea *reflecției*, a îndelung meditatei situări în lume, cu ceea ce aparține, în accepția mai sus invocată, "romanescului". Deși scris în mare parte cu *focalizare internă*, care este semnul "vieții interioare" , *ethos*-ul nu este romanesc, ci "epopeic". Excepția poate fi găsită între personaje: Molly. Ea este un personaj "romanesc". Înțelegem prin aceasta un personaj care întreține "viziuni romanești" (fie acest romanesc și foarte sexualizat). Faptul că un *personaj fictiv* întreține o "viziune romanescă a lucrurilor", avertizează Jean-Marie Schaeffer, nu implică generalizarea: reprezentarea acestei viziuni nu este *ipso facto* "romanescă". Trebuie ca postura de narator să fie "consonantă" (Dorrit Cohn) cu punctul de vedere al personajului, ca să avem ficțiune a *romanescului*. Emma Bovary, spre exemplu, etern model de spirit / psyché "românești", se opune flagrant *orizontului interpretativ anti-romanesc al naratorului*, inserat în acțiune. (9)

"Viața formelor" românești, așa cum o descriu reprezentanți ai studiului poeticii genului (10), manifestă o tendință mai accentuată de transformare în jurul anului 1920. "Pentru ce am ales anul 1920?" Explică Mihai Zamfir: "În acel moment se verifică o criză declarată a formelor romanului postbalzacian, forme uzate pînă la epuizare, încă neînlocuite. Pe de altă parte, întîmplarea face ca patru dintre cele mai mari romane ale secolului XX să se afle, la 1920, în șantier. *Der Mann ohne Eigenschaften*, al lui Musil, se găsea în plină elaborare, deși volumul I va apărea abia în anul 1931. *À la recherche du temps perdu* apăruse în bună parte, iar Proust scria cu înfrigurare la terminarea ultimelor volume. *Der Zauberberg* [al lui Thomas Mann, n. n] se afla în redactare avansată. *Ulysses* va apărea în 1922, iar în anul la care ne referim James Joyce îi dădea ultimele retușuri." (11)

Pentru literatura română, anul 1920 este tot o placă turnantă. Apariţia romanului lui Liviu Rebreanu, *Ion*, atestă maturizarea deplină a genului şi propune o capodoperă a formulei "obiectivităţii". Paradigma romanului românesc se schimbă în deceniile care urmează. Fapt revelator, transformarea se produce, uneori, sub pana aceluiaşi artist, cum este cazul lui Liviu Rebreanu. Direcţia clasică a romanului este concurată programatic şi dublată de orientarea proprie veacului, spre **romanul de confesiune şi analiză.** O nouă generaţie de romancieri se impune, cu Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, M. Blecher, pentru a-i numi pe cei care au creat stiluri memorabile în discursul epic de orientare analitică. Modelul este inaugurat tot de Liviu Rebreanu, care deschide, cu *Pădurea spînzuraţilor*, publicat în 1922, calea naraţiunii de investigaţie interioară. Literatura "subiectivă", a stărilor de criză individuală, preocupată de forul intim, va domina perioada interbelică, fără ca acest fapt să pună în umbră marile creaţii clasice, datorate lui Mihail Sadoveanu sau G. Călinescu.

Vom urmări, de aceea, momente reprezentative ale **scenei romanului**, care pun în valoare estetica particulară a unor artişti precum Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Anton Holban, V. Voiculescu, precum şi înţelegerea **modului referenţial** într-o lume de invenţie.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. "Romanul celibatar" traduce titlul lucrării colective semnate de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Pâque, *Le Roman célibataire. D'À **Rebours** à **Paludes***, José Corti, 1996.
2. E. M. Cioran, *Ispita de a exista*, Humanitas, Bucureşti, 1992, eseul *Dincolo de roman*, pp. 111.
3. *Ibidem*, p. 116.
4. Livio Belloï, *La scène proustienne. Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Nathan, p. 7.
5. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Ed. Gallimard, 1959, p. 22 (cap. *L'expérience de Proust*).
6. Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XX-ème siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1990, p. 12.
7. Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie şi de poetică*, trad. de Valentina Fălan, Editura Cartea Românească, 1998, p.82 (cap. *Amprenta evenimentelor*).
8. Jean-Marie Schaeffer, *Le Romanesque*, in *Vox-Poetica*, on line, URL: http://www.vox-poetica.org.
9. *Ibidem*; cf. şi Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, trad. Claude- Henry Schaeffer.
10. Cf. şi Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, cap. *"Viaţa formelor" romaneşti. Stilistica "noului roman" de la 1920.*
11. *Ibidem*, p.23.

BCU IAŞI - UNIVERSITY LIBRARY

ROMANUL IMATURITĂȚII

Liviu Rebreanu tratează, pentru prima oară în romanul românesc, tema procesului interior. Suferința prelungită, vina difuză și transformarea ei în trăirea concretă, vie, a sentimentului culpabilității "fatale" definesc personajele principale ale romanelor *Pădurea spînzuraților* și *Ciuleandra.* Diferită în privința **spațiilor** ficționale, narațiunea rebreniană opune, în aparență, lumea profund *străină*, fatal terorizantă, a cîmpului de luptă, denotat și delimitat simbolic de stîlpii terifianți ai supliciului prin spînzurare - camerei semipenitenciare a sanatoriului privat, unde personajul se află tot în așteptarea unei *sentințe*, medicale de astă dată, una care să absolve o vinovăție criminală prin deducerea tulburării mintale a pacientului. Crima și pedeapsa străjuiesc, în acolada întregului, nu doar traseul cauzalității narative (ordinea logică a consecințelor decurgînd din trama inițială), nu doar evoluția subiectului vinovăției, ci și un supliciu interior, atașat dezbaterii morale în care personajele abia se inițiază. Ambele romane, s-o spunem de la început, aduc în prim - plan **trezirea la conștiință** a două personaje care au, pînă la momentul emoției brutale - declanșatoare, în același timp, a resurselor primare de conservare -, o justificare gata pregătită actelor lor. Că aceste "accidente", comparabile între ele prin căderea ca un trăznet, implacabilă și de necontrolat, sînt, în subiacent, semne ale unei latente predestinări, se va înțelege treptat. Ele anunță însă o revelație, o deșteptare în lumina unei întîmplări sacrificiale care, în ambele cazuri, i-a avut protagoniști. Participanți agresivi, executori sau executanți – aceasta este intrarea pe care și-o fac în roman Apostol Bologa și Puiu Faranga.

Primul apare drept exponent temporar, dar probant, al unui sistem la ordinea căruia veghează cu sîrg indescriptibil. Natura singulară a ataşamentului său - necritic - faţă de rigoarea marţială - statală şi legislativă - , aplicată metodic, este de la început suspectă. "Zelul" despre care s-a tot vorbit – pentru a aşeza în contrast, şi mai bine, criza, transformarea ulterioară a lui Bologa, schimbarea de atitudine etc. – arată în fapt o formă de orbire, un paliativ, mască pentru **golul interior** al neiniţiatului. Impenetrabil şi perfect justificabil exterior, confundîndu-se cu execuţia legală, comportamentul tînărului ofiţer sugerează absenţa oricărei preocupări de interiorizare. Excesul de corectitudine trădează natura deliberării, fără nuanţe şi străină de orice relativizare, proprii lui Bologa. Formă de **imaturitate** patentă, am putea spune, sprijinindu-ne tocmai pe datele personajului, premergătoare experienţei războiului.

În trei direcţii fundamentale, trecutul recent al lui Bologa înfăţişează o fiinţă oscilantă şi neexperimentată. Se ilustrează întîi semnificaţia cea mai frivolă, episodul "demonstraţiei" pentru prima logodnică. Înflăcărarea pentru Marta (fiica avocatului Domşa, în discursul interior al căruia, raportat în stil indirect liber, presupunem că e înfăţişată ca "o fetiţă de vreo şaptesprezece ani, drăgălaşă şi isteaţă cum nu s-a mai pomenit pe valea Someşului"; "cochetă şi uşuratecă", însă, după cum o vede la început mama lui Apostol) îl împinge spre actul de bravadă care va fi înrolarea în armata Imperiului:

"În trei zile sufletul logodnicului s-a umplut de otravă. Se simţea nenorocit şi-l băteau gînduri de moarte. Se compara cu locotenentul în inima Martei şi era sigur că Marta alege uniforma strălucitoare, pintenii... Şi el, care, ca *fiu de văduvă*, nici n-a făcut armata! Într-un moment de desperare socoti c-ar fi bine să renunţe la favoarea legii militare, să se întoarcă peste un an în haină de ofiţer şi să-i arate Martei că poate fi şi el ca «cellalt»..." (s. n.)

Accentele de patetism derizoriu dau pasajului o tentă

comică. Apostol îmbracă pentru prima dată mantia suferinței din iubire, asaltat însă de o irepersibilă nevoie de demonstrație.

Amestecul de naivitate și ostentație – cuceritor ca semn al vîrstei fatal indecizionale – conservă o componentă **infantilă** accentuată. **Roman "al fiului"**, ca și *Ciuleandra*, *Pădurea spînzuraților* leagă imaturitatea inițială a personajului de o amprentă filială notorie, pe care eroul o manifestă explicit și o exhibă, vorbind despre sine. Ca sursă secundară a conflictului, raportul între fiu și tatăl temut, dominator, excesiv se află de la început dezechilibrat. În cazul lui Bologa, pierderea timpurie a părintelui nu va estompa cu nimic această formă de servitute conștientă și inconștientă. Mai mult chiar, dispariția fizică va accentua subliminal legătura tensionată cu instanța paternă, supunerea față de *pattern*, dorința ambivalentă a identificării și ieșirii de sub presiunea modelului.

Începută ca o paradă cu explicația în rivalitatea masculină, competiție ce se cere alimentată cu fapte, decizia logodnicului e grăbită de evenimente: "Apoi, peste frămîntările lui, izbucni războiul... Și *concepția de viață*, clădită și cîrpită în trei ani de chibzuiri, se zdruncină din temelii. Războiul nu intrase în socotelile concepției lui. Și totuși acuma trebuia o hotărîre..." (s. n.)

Un capitol întreg al cărții întîi este construit ca o analepsă, întoarcere în trecutul personajului, procedeu cu funcție *explicativă și anticipatoare,* în măsura în care, sub semnul repetițiilor fatale, al complexelor și întîmplărilor cruciale, viața eroului este deja "scrisă" în premisele ei, în "culisele" temporale ale copilăriei și intrării în viața adultă. Sub povara nedeslușită a gîndului la episodul dramatic cu care se deschide romanul, Apostol Bologa se întoarce în adăpostul său de noapte, urmat de căpitanul străin, Klapka, cel care "parcă și tăcînd îi făcea mustrări". Toată complicația sufletească, alimentînd trama epică, va iradia din acest "dialog"

nevorbit cu Klapka. O culpă nelămurită îl apasă. Bologa simte că "imputarea" trebuie să prindă glas. Ea vine de altundeva, nu din el, tocmai pentru că în vederea responsabilității morale eroul este apărat de toate legile. Mai mult, Bologa așteaptă "să mai afle de la dînsul ceva nespus de important". Obiectivată (în reproșul tăcut al celuilalt) și temută, **vina** pe care deocamdată o simte dîndu-i frisoane este că ceva a scăpat înțelegerii lui, sau că acest ceva este blocat în refuzul de a vedea lucrurile sub o altă lumină. Anterior, Klapka îl dojenise blînd:

" – Ei, ți-a plăcut, filozofule? îi zise căpitanul cu o ușoară imputare în glas."

Răspunsul, precipitat și mecanic, este sugestia unui conținut de gîndire nu pe deplin asumat:

"- Domnule căpitan, pedeapsa... crima..., legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului".

În fapt, semnele artificialității de comportament și, implicit, de gîndire le avem încă din replicile care inaugurează, în roman, vorbirea lui Bologa, și care lasă să se audă, strident, neverosimil, o "voce a datoriei", placată și inumană. Surprinde maniera în care Apostol Bologa se lasă "vorbit" de un discurs care nu este al lui și în care se absoarbe orice responsabilitate individuală. Tot o formă de apărare, de propria judecată, poate fi socotită confuzia în care se amestecă sentimentul culpei și cel al nevinovăției. Nu pentru mult timp, însă. Personajul nu poate ține la distanță ceea ce se anunțase, deja, ca o emoție autoflagelatoare de neoprit:

"Dar îndată gîndurile se năpustiră asupra lui din toate ascunzișurile creierului, ca niște păsări hrăpărețe, și în urechi îi răsună cîntecul ordonanței atît de limpede, de parcă ar fi cîntat sub fereastră. Atunci, spăimîntat, deschise iar ochii."

Metafora rebreniană definește în chip figurat agresiunea unui subconștient pe cale să răstoarne siguranța rațională. Autorul o preferă, se vede, pentru sugestia ei terifiantă, primară. "Atacul" *păsărilor – gînduri* apare și în alte contexte:

"Acuma îl rodeau remuşcări. Simţea împrejur întrebări *fîlfîind cu aripi negre* şi nu îndrăznea să le privească."
Similitudinea cu spaima ucigaşului Puiu Faranga, care desluşeşte, în *Ciuleandra*, încă din primele clipe ale "trezirii", ameninţarea propriei fapte, iar nu a consecinţelor ei, merită reţinută, ca dovadă a felului în care artistul inaugurează traseul supliciului personajelor:
"...Madeleine îl privea cu ochii foarte mari şi albi şi cu o figură parcă dispreţuitoare (...) Acuma Puiu avu fulgerător revelaţia realităţii. Ochii păreau vii, braţul ei se lăsase într-o mişcare vie, şi tocmai acestea îi spuseră mai limpede că nu mai e nici o speranţă. Spaima că a stins o viaţă omenească i se răsucea în suflet ca un pumnal."

De parcă ar intui lunga încercare ce-l aşteaptă, Bologa se grăbeşte a reconstrui edificiul inexpugnabil, la prima vedere, al "argumentelor", care fac din condamnarea lui Svoboda un act justificat:

"Şi numaidecît, ca la poruncă, îi răsăriră în minte argumentele, cu zecile, îmbulzindu-se să-l încredinţeze că Svoboda a fost vinovat, a încercat să dezerteze şi să trădeze şi că prin urmare el, care din întîmplare l-a judecat şi l-a osîndit, n-are să-şi impute nimic, nimic..."

Naraţiunea urmăreşte, încă din primele manifestări ale răului interior, simptom al unei crize iminente, o simultaneitate copleşitoare a *vocilor*: mai clară şi mai automată, vocea defensei; mai insinuantă şi reprezentată încă de crîmpeie fără semnificaţie explicită, vocea subconştientului: "Totuşi, pe cînd asculta în suflet dovezile liniştitoare, în tavanul cu grinzi negre se iviră, întîi ca nişte *sclipiri fără rost*, apoi tot mai lămurit, ochii omului de sub şreang, cu privirea mîndră, tulburătoare ca o chemare, în al cărei foc straniu valurile de argumente se topeau neputincioase." (s. n.) Curînd, această aprehensiune va lua în stăpînire conştiinţa lui Bologa.

"Spaima dureroasă" are antecedente în viaţa personajului, de ea legîndu-se momentele cele mai vii ale emoţiei infantile: întîlnirea cu tatăl, revelaţia de coloratură mistică, la şase ani (cînd "alt eveniment straniu îi zgudui sufletul"), respectiv "pierderea" lui Dumnezeu, în criza ce survine şocului prilejuit de moartea tatălui. Trei trepte ale transformării cu profund răsunet interior, în a căror succesivitate trebuie citite nu doar zguduirile care prevestesc maturizarea, ci şi reactivitatea exacerbată a copilului, respectiv adolescentului, care trăieşte concomitent **teroarea** şi **fascinaţia tutelei** (paterne, în ordine mundană, divine, pe calea de consecinţă a epifaniei). Vizibila motilitate psihică a tînărului este motivată prin postura lui mereu dependentă şi, disproporţionată, forţa care se opune relativului echilibru dobîndit.

Copilul primeşte iluminarea: "...pe urmă rămase însă numai crucea aurită sus, de parc-ar fi plutit în văzduh...Apoi, tocmai în clipa cînd se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul şi, într-o depărtare nesfîrşită şi totuşi atît de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nouraşi albi, în mijlocul cărora strălucea faţa lui Dumnezeu ca o lumină de aur, orbitoare, *înfricoşătoare şi în acelaşi timp mîngîietoare ca o sărutare de mamă*...Din strălucirea dumnezeiască însă se limpezea o privire vie, infinit de blîndă şi de măreaţă, care parcă pătrundea în toate adîncurile şi ascunzişurile...Arătarea aceasta a durat numai o clipă şi a fost atît de nemărginit de dulce, că inima lui Apostol şi-a oprit bătăile, iar ochii i s-au umplut de o lucire stranie, bolnavă. Totuşi, sufletul îi era atît de plin de fericire, că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo, privind minunea dumnezeiască...Cînd se întoarse la loc, păru schimbat la faţă. Pe obrajii albi, ochii albaştri erau ca două izvoare de lumină.

-*Măicuţă*, am văzut pe Dumnezeu! murmură copilul cu însufleţire..." (s. n.)

Uşor de remarcat apar aspectul dublu, terifiant şi fascinant al sacralităţii revelate, cum şi asocierea infinitei blîndeţi cu atributele *materne*. Revelaţia crucii, transportul luminos al credinciosului, adorarea vie a divinităţii, prezenţa consonantă a mamei fac parte, concomitent şi inexprimat, din semnificaţia identificării timpurii cu simbolurile traseului christic.

Judecata sceptică a tatălui, severă şi autoritară, se manifestă traumatizant pentru copil, în urma revelaţiei din biserică. Acesta "căuta să le documenteze că toată «minunea» e numai rezultatul exaltării religioase a copilului..." Interzicînd pentru totdeauna "exibiţiile", şi declarat împotriva "educaţiei materne ultrareligioase", Iosif Bologa va impune peste cîţiva ani o nouă ruptură, cu vii consecinţe pentru sensibilitatea fiului. Trimis de acasă, la liceul din Năsăud, băiatul este răpus de aceeaşi "spaimă dureroasă": "Se simţi părăsit, izgonit, străin şi neputincios." Refugiul este instantaneu, în privirea ancorată de icoana atîrnată pe perete, înfăţişîndu-l pe Iisus Hristos răstignit pe cruce.

Romancierul inserează, contrapunctic, naraţiunea retrospectivă. Ea se confundă cu o coborîre în somn a eroului, epuizat de o nelinişte care nu poartă nici un nume, ci este încă doar o imagine: ochii condamnatului. Îl pacifică melodia doinei soldatului, "trezindu-i din somn şiraguri de amintiri şi strămutîndu-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în tîrguşorul Parva, de pe valea Someşului..."

Născut în chiar zilele aşteptării sentinţei care avea să-l trimită la închisoare pe tatăl său, avocatul Iosif Bologa ("cel mai tînăr condamnat în procesul Memorandului"), Apostol va fi înconjurat de "dragostea maternă idolatră". Sosirea tatălui, după doi ani, provoacă prima *spaimă* memorabilă copilului sfielnic. Pentru el, este un "străin venit anume să-l terorizeze", "ceasurile de bucurie" rămînînd a fi găsite exclusiv în preajma mamei. Iosif Bologa impune un tratament de austeritate, din

care religia (domeniu în care mama şi fiul se întîlnesc în fervoare) este expulzată. În viziunea părintelui, exerciţiul mistic apare acceptabil doar ca "mijloc pentru dezvoltarea fanteziei". Tema "datoriei" răsună timpuriu în viaţa lui Bologa. Exprimată de tată, în varianta "datoriei părinteşti", aceasta exaltă valoarea idealităţii, într-o formă patetică: "Copilul trebuie să înţeleagă de la început că viaţa omului numai atunci e preţioasă cînd urmăreşte un ideal."

Perioada studenţiei începute în filosofie corespunde încercării de a aşeza gîndirea într-o ramă conceptuală proprie, formă la care tînărul visează intens. Ideologia "construită", ori invocata "concepţie de viaţă" gata făcută exprimă cîteva convingeri pe care tocmai natura lor neexperimentată le va face, pînă la sfîrşit, vulnerabile. Două linii esenţiale le guvernează: încrederea absolută în stat, pentru că "singularizat, omul se pierde", numai "colectivitatea organizată devine forţă constructivă" şi - cu mare forţă de contrast faţă de ceea ce se va revela lui Apostol Bologa ulterior - ideea potrivit căreia "conştiinţa să-ţi dicteze *datoria*, nu *legile*..." (s. n.) O primă relativizare a acestor principii se produce numai la sosirea acasă, în Parva: "I se clătina *concepţia* şi avea nevoie de sforţări ca să nu i se sfărîme. Statul, aici, era privit ca un vrăjmaş..." (s. n.)

Un loc special în acest discurs îl ocupă *războiul*. Desfăşurată sub accentul abia perceptibil al unei ironii care este a autorului condescendent, retrospecţia din capitolul al doilea deschide tema războiului. Chiar dacă au trecut doi ani de front, în care Bologa a fost şi decorat, aceasta este ilustrată deocamdată cu aceeaşi mecanică a ideilor primite: "Războiul a luat locul de frunte în concepţia lui de viaţă din care odinioară vruse să-l elimine. Acuma îşi zicea că numai războiul e adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace element de selecţiune. Numai în faţa morţii pricepe omul preţul vieţii şi numai primejdia îi oţeleşte sufletul..."

Sensul acestor fluctuaţii de înţelegere şi adecvare la realitate este legat de evoluţia subiectului în roman. Scriitorul edifică un parcurs al unui personaj pe cale de iniţiere. Tot ce e neautentic în fiinţa lui va înfrunta dureros proba de foc a experienţei şi a întîlnirii cu moartea. În situaţii obişnuite, poate că Bologa ar fi fost un "teoretician" redutabil, mizînd inflexibil pe principii demne de stimă. Roman "ideologic" în accepţia dată de Philippe Hamon, *Pădurea spînzuraţilor* oferă un spaţiu extins tocmai acestui **discurs** cu care personajul se "prezintă" lumii şi care îl înfăţişează în **imaturitatea** grea de consecinţe.

Cele trei direcţii esenţiale ale *exprimării ca fiinţă* a lui Bologa au fost pe rînd marcate de înfrîngere personală şi răsturnare dramatică. Apostol, cu numele său predestinat, însă căpătînd în roman o nuanţă care ţine de *ironia destinului*, este menit să facă lecţia umilinţei în toate ipostazele. Pe rînd iluminat şi sceptic, pătimaş al ordinii statale şi strivit iremediabil de aceeaşi justiţie statală, îndrăgostit frondeur şi imatur, pedepsit să-şi găsească adevărata iubire în fata *groparului*, Ilona, şi nu mai puţin în ...faţa morţii, personajul plăteşte preţul suprem al veritabilei iniţieri, aceea care jertfeşte novicele.

Rebreanu aşază în echilibru oscilările extreme, justificîndu-le prin natura "vîrstei" conştiinţei lui Bologa. Cel care apare protopopului Groza ca un **"fiu rătăcit"** în momentul deciziei de a nu urma teologia, ci filosofia, găseşte un alt fel de "duhovnic" în profesorul de la universitate. A-l vedea în lumina unui scepcitism care-şi caută încă supapa pentru salvarea sufletului este, pentru acesta din urmă, a citi semnele unei întregi generaţii, a ridica o problemă de mentalitate: "I se părea că tînărul acesta, ros pînă în temelii de îndoieli, e reprezentantul tipic al unei generaţii care, pierzînd credinţa în Dumnezeu, se înverşunează a găsi ceva în afară de sufletul omului, un dumnezeu ştiinţific, lipsit de taine şi de necunoscut,

un adevăr absolut, în dosul căruia să nu mai fie nimic, *în care să se cuprindă şi să se lămurească chiar şi neantul...*" (s. n.)

"Concepţia de viaţă" sună patetic în rostirea personajului care nu a experimentat, care nu a avut mijloacele să confrunte o idealitate abstractă cu mersul plenar al vieţii. Ocazia, în plus, de a cîntări preţul acestei vieţi, cu sens elementar iniţiatic, a lipsit lui Apostol Bologa fundamental. Asemănătoare ca punct de situare în lume, căutarea unui punct de sprijin în afara credinţei apare şi la eroul lui Camil Petrescu, în împrejurările stringente existenţial, de întrevedere a limitei, şi care se împlinesc în *participare*. Experienţa războiului ajustează brutal orice "concepţie", reformulînd-o aşadar din perspectiva tragică a rătăcitorului în hotarul morţii. Ea este însă, mai presus de orice, necesară: "Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc (...) Ar constitui pentru mine o limitare (...) Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici o putinţă de realizare sufletească." (*Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*)

Îl deosebeşte pe Ştefan Gheorghidiu acea "metafizică pesimistă", exclamare a precarităţii esenţiale: "Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aş fi putut realiza – şi am încercat-o – decît într-o dragoste absolută", formulă care l-a impresionat atît de mult pe autorul de mai tîrziu al volumului *NU*, Eugen Ionescu: "...această frază rezumă perfect, complet, toată disperarea lumii. O rezumă cu atît mai mult cu cît este o singură frază şi nu un tratat, o confesiune sistematizată, un roman de tragism interior, un sistem de metafizică pesimistă (...) Această singură frază cuprinde şi frica noastră permanentă de moarte şi singurătate; şi nevoia noastră de absolut; şi dorinţa noastră de absorbire, dar şi aceea de conservare, de eternitate; şi lamentabila noastră

goană după amînare şi permanentizare, aceste substituiri ale eternităţii. "

Apostol Bologa va rătăci, urmat de o sentinţă mult timp nerostită.
Romanul său s-a scris de la primele pagini. În transferul hipnotic, aproape, al luminii din ochii omului "de sub ştreang", are loc, simbolic, anticipator şi inexorabil, o identificare de destin. Tot un transfer, un contact vizual terifiant şi fascinant totodată, se săvîrşise în clipa revelaţiei. Ochii copilului s-au umplut atunci de "o lucire stranie, bolnavă". Punînd stăpînire hipnotică pe conştiinţa personajului, fluidul luminos al privirii devine crucial în cele două momente – cheie ale romanului, reiterate în forme perceptibile ca variante de "întîlnire" hotărîtoare. Legătura între revelaţia dumnezeirii – prin imaginea "orbitoare" a crucii - şi pacea din ochii condamnatului la ştreang – ca şi răstignit, între martiriul sacru şi supliciul mundan, apare cu pregnanţă. Simbolul acestor elemente **citite-împreună** trimite cu uşurinţă spre modelul christic. La timpul condamnării, Apostol Bologa se alătură, simbolic, tainei mîntuirii, paradigmei christice. I-o desluşeşte preotul, venit pentru ultimele sale clipe:

"Popa Constantin se aplecă peste capul lui Apostol, blînd ca un părinte care deşteaptă din somn un copilaş iubit:
- Scoală, fiule, şi fii tare în ceasul încercării din urmă precum a fost Domnul şi mîntuitorul nostru Iisus Hristos...
Apostol Bologa se cutremură, dar se ridică îndată şi se uită împrejur cu ochi întrebători."

I-o revelase neştiut, în ultima scrisoare, propria sa mamă:

"...a făcut multe bunătăţi de sărbătorile Paştilor şi ...o să-i

rămîie neatinse fiindcă e singură şi amărîtă, *că l-a visat în noaptea din Vinerea mare* foarte urît şi a dat o slujbă chiar în ziua întîi de Paşti ca să-l ferească bunul Dumnezeu de primejdii..." (s. n.)

În ambele cazuri de "răpire", de zguduire interioară, Apostol se întoarce în lume transfigurat. Ochii condamnatului răspîndesc lumina unei înţelegeri. O seninătate de dincolo de lume, în care revelaţia morţii se însoţeşte cu mîntuirea. Reacţiile personajului sînt mai tulburătoare decît însăşi imaginea beatitudinii, neînţelese altfel decît cu puterile gîndului:

"Apostol Bologa se făcu roşu de luare-aminte, şi privirea i se lipise pe faţa condamnatului. Îşi auzea bătăile inimii, ca nişte ciocane, şi casca îi strîngea ţeasta ca şi cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă şi îndesată cu sila. *O mirare neînţeleasă* îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înşira crimele şi hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub streang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl *înfricoşă şi îl întărîtă*. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...Încercă să întoarne capul şi să se uite aiurea, dar *ochii omului osîndit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte şi înfrumusețată de o dragoste uriaşă*. În cele din urmă Bologa se aştepta ca gura condamnatului să se deschidă şi să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dintîi credincioşi care, în clipa morţii silnice, *vedeau pe Hristos*. (...) Cu privirea lucitoare, cu faţa albă şi luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbîndă mare. (...) Braţul spînzurătoarei pîrîi (...) În ochi lucirea stranie, arzătoare pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă... Bologa vedea bine cum bulbii

ochilor se umflau şi se învineţeau, şi totuşi privirea îşi păstra strălucirea însufleţită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească..." (s. n.)

Postura lui Bologa este în măsură să vorbească despre tendinţa sa obişnuită de a suprapune realităţii o imagine gata pregătită, o semnificaţie dinainte verificată ("se aştepta ca gura condamnatului să se deschidă şi să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dintîi credincioşi care, în clipa morţii silnice, *vedeau pe Hristos*"). Uimirea lui Apostol, urmată de stupoare şi neînţelegere, adaugă acestei scene şi aşa pline de dramatism semnele propriei tulburări, neaşteptate. Se cuvine a nota că imaginea condamnatului se formează la propriu pe retina interioară a lui Bologa. O asumare a perspectivei (în această temporară *vision avec*) se arată limpede în aceste avalanşe ale impresiilor individuale ale personajului. *Văzute de aproape*, detaliile morţii lente, clipele terifiante *pentru privitor* ale spînzurării lui Svoboda fascinează şi pietrifică, precum privirea Meduzei. Deşi "înfricoşat" şi "întărîtat", Bologa se lasă cotropit de o înţelegere "închisă", de dincolo de el, sens faţă de care, cel puţin în aceste momente de oroare vizuală, gîndirea personajului apare ca un mediu permisiv, pasiv.

Mai tîrziu, atunci cînd află motivele dezertării lui Svoboda (neluate în seamă, ori trecute sub tăcere de orice tribunal pe vreme de război, aşadar ignorate şi de Bologa, la prima sa prezenţă în juriul Curţii Marţiale), eroul va da curs emoţiei culpabilităţii. Tatăl lui Svoboda fusese, acasă, spînzurat. Discuţia între ofiţeri relevă şi acest act de injustiţie:

"- Dacă în vreme ce tu, aici, suferi sau faci vitejii, nişte ticăloşi ar spînzura acasă pe tatăl tău sub o învinuire oarecare, spune, eroule, n-ai imita pe Svoboda?

- Adică *tatăl spînzuratului*?... întrebă Bologa cu ochii cît pumnii, întinzînd gîtul spre Gross. Bine, atunci de ce n-a

vorbit, de ce?

- Şi dacă ar fi vorbit? zise Gross înăbuşit şi cu scîrbă. Cel mult o circumstanţă agravantă...

- O, o, dar e...este... bolborosi Bologa, oprindu-se deodată aiurit şi simţind o uscăciune ciudată în cerul gurii, *parcă s-ar fi trezit dintr-un somn cu visuri năpraznice.*" (s. n.)

Manifestare nemediată de nici o reflecţie, ca o zguduitoare trezire, reacţia lui Apostol este şi un răspuns la un subiect sensibil ("Adică *tatăl spînzuratului*?..."). Momentul se înscrie în linia celorlalte tresăriri puternice, involuntare. Ele pregătesc ieşirea din confuzie, din inerţia mecanismului străin, exterior, în care personajul s-a acomodat pînă la adoptarea judecăţii gata făcute. Romanul lui Liviu Rebreanu apare ca un întreg saturat de semnele revelaţiei şi ale "trezirii" la conştiinţă. Momentelor de cutremur interior le corespund întotdeauna reacţii fizice, brutale. Devastarea lui Bologa în urma dialogurilor de la popotă este mai grăitoare decît orice recunoaştere, prefigurînd o înţelegere dramatică: "se clătina pe scaun, cu faţa zgîrcită de o înfiorare nestăpînită."

Tezele exprimate în interiorul discursului romanesc alcătuiesc o reţea mai mult decît perceptibilă. Conţinutul "ideologiei" care provoacă sau justifică manifestarea personajelor apare nu doar în expuneri de "teorii", cum sînt "concepţia de viaţă" – juvenilă, imatură – a tînărului Bologa, sau ideile primite, perpetuate cu convingere, ci şi în interacţiunea lor "scenică", în înfruntarea concretă. Schema intervenţiilor vorbitorilor la popotă arată **orchestrarea** temei responsabilităţii umane şi a legitimităţii (crimei) războiului. Scriitorul procedează "simfonic", delegînd - fără prea multe nuanţe - cîte o poziţie distinctă fiecărui personaj. Gross, Varga, Cervenco, Klapka au rolul de a epuiza conceptual argumentele în favoarea sau spre refuzul războiului. Pe rînd, deşi par să se asculte între ei, aceştia ilustrează un

antropocentrism patetic, articulat spre "anarhie" (Gross: "Nimic nu e mai presus de om"... "Statul ... ucide"; "Omul e Dumnezeu"; "O crimă monstruoasă trebuie să nască o pornire uriaşă de răzvrătire universală"), pacifismul "dispreţuitor de moarte", în numele suferinţei mîntuitoare, al iubirii (Cervenco, "inimă îngerească", "mergea la lupte numai cu un băţ de trestie şi cîntînd cîntece bisericeşti": "Patria noastră e moartea...pretutindeni şi mereu moartea..."), supunerea la rigorile statale, oficiale (Varga: " Noi apărăm patria"), dar şi laşitatea asumată, recunoscută cu durere autoflagelatoare de Klapka. Cel din urmă se supune şi **tace** (în discuţia prezentă, însă şi în momentele dramatice, rememorate, ale trădării celor trei tovarăşi de arme cu care plănuise să dezerteze), din dragostea pentru familie, în numele căreia săvîrşeşte toate actele dezonorante, trădarea şi sperjurul. Ca o reverberaţie, în povestire, a momentului iniţial al execuţiei prin spînzurare, Klapka emite discursul terifiant axat pe imaginarul barbar al **pedepsei**, care împînzeşte gîndul eroului. "Pădurea spînzuraţilor", reflectată cu spaimă nedisimulată în relatarea cehului, devine *laitmotivul* romanului.

Situarea lui Apostol Bologa între **cele patru voci** ale ofiţerilor, care expun tot atîtea atitudini posibile, dezvăluie forma lui de vulnerabilitate, copleşită de nesiguranţă şi de o nelămurită tentaţie: "**Avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii şi nu cutează să se uite în adîncimea care totuşi îl ispiteşte din ce în ce mai stăruitor.**" Admiţînd că rostul, în roman, al discuţiei celor patru este de a cataliza o trezire la adevăr a lui Bologa, e greu să nu observăm, deopotrivă, că discursurile lor par voci ale conştiinţei în proces, interioare, dacă nu chiar stadii ale convingerilor lui Apostol. Primul stadiu e justificat dramatic de Varga, prin tema *datoriei*, al doilea prin *laşitatea* pilduitoare a lui Klapka, cel care a asistat la spînzurarea conaţionalilor săi, al treilea prin *revolta* lui Gross, ultimul prin *împăcarea* mistică a lui Cervenco.

Astfel privite lucrurile, s-ar putea spune că un registru **abisal** se deschide dincolo de semnificaţiile "obiective", întruchipate pe rînd de opiniile celorlalte personaje. Bologa se apleacă asupra propriei, temute în chip inconştient, vinovăţii refulate. "Marginea prăpastiei" trebuie că este (cum ar spune poetul) "a bietului gînd". Tot astfel, **quartetul** poate fi considerat o schemă de **mise en abyme**, o concentrare a ceea ce devine succesivitate pe axa naraţiunii, suită de atitudini anticipate, în pură devenire pe scara romanului şi care va avea, de aici înainte, un singur protagonist.

Pentru Apostol Bologa, stadiile procesului de conştiinţă sînt chinuitoare, însă invers proporţionale, în privinţa intensităţii, faţă de evoluţia **înţelegerii**. Insuportabile sînt momentele de confuzie, de resimţire a "imputărilor" de oriunde. Personajul se zbate într-o situaţie care-l "condamnă" fără explicaţii, atîta timp cît "mustrările" nu au glas, dar îl ameninţă deopotrivă din exterior şi din interior.

Iritabilitatea denotă inconfundabil acest stadiu, în care cele mai **aparent** neînsemnate detalii contribuie la accentuarea stării nelămurite de vinovăţie: simplul "glas românesc" al ordonanţei "l-a scos din ţîţîni, *fiindcă a venit ca o mustrare peste gîndurile lui răvăşite de imputări.*" (s. n.) O dată răul exhibat (pe calea încă şovăitoare a adevăratei convingeri), Bologa începe să se simtă eliberat: "Era întîia oară cînd se plîngea de război". Prima efuziune confraternă faţă de *românul* Petre – tot din Parva, în plus –trimite, în expresivitatea ei, spre natura compensatorie a actului prin care personajul recunoaşte semnele erorii în care a trăit. Ordonanţa nu-l înţelege de la primele momente:

"- Petre, Petre, fratele meu...nădejdea mea...

Soldatul tăcu o clipă nedumerit. Apoi clătină din cap şi zise domol, resemnat:

- Doamne-ajută..."

Revelator pentru eroul însuşi, sentimentul identitar se manifestă ca iluminare. Notăm prima apariţie a semnelor nou găsitei căi, aceea care uneşte trăirea în adevăr şi eliberarea de tulburările fără răspuns. Pentru Bologa, aceasta este, cu o terminologie care nu mai surprinde, "**credinţa cea nouă**": "Avu răgaz să-şi judece, precum obişnuia, *credinţa cea nouă.*" Atitudinea sa reflexivă are, spre deosebire de constructele ideologice juvenile, o aşezare în "cumpăna gîndirii". O lege va putea dicta, de aici înainte, selecţia matură a atitudinilor; Apostol o enunţă, pentru el: "**convins că numai însufleţirea care rezistă pe cîntarul minţii e vrednică să locuiască trainic în sufletul omului**".

Deschis spre un nou traseu existenţial, început cu fericirea înţelegerii şi acceptat în jertfa de suferinţă şi moarte, personajul pare a renaşte spiritual: "Şi se bucura simţind că primenirea lui sufletească, oricum o răsucea, îi încălzea inima, pe cînd vechea <<concepţie>>, pentru care douăzeci şi şapte de luni şi-a primejduit viaţa, a fost veşnic severă, *ca o mamă vitregă* (sic)".

Cum se vede, Apostol reia în termeni psihanalizabili (discursul este aproape transparent) raportul între sine şi **tutela parentală**. Exprimînd neadevărul, inautenticitatea fiinţei sale, "vechea concepţie" teroriza neauzit, obligîndu-l la supunere tensionată. Alt fel de a opune instanţei mariane ("măicuţa", mama Fecioară) – căii drepte - opresiunea străină (*"mama vitregă"*), limbajul anunţă raportul mai înalt, mai categoric între Apostol şi forma sa de mîntuire. A muri jertfindu-se, pentru a nu înfăptui crima împotriva *poporului său*, a reface supliciul christic, în numele "credinţei celei noi", născute în sufletul său care a primit adevărul, l-a **văzut**, asistat de mîngîierea depărtată a mamei, aceea care "l-a visat în noaptea de Vinerea mare" – toate aceste elemente care pot primi **dubla lectură** vorbesc despre schema care a inspirat **romanul Fiului**.

NOTE

1. Eugen Ionescu, *Nu*, Editura Humanitas, 1991, p.161.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Forma sub care va apărea, în trăirea personajului rebrenian, momentul decisiv de transport interior este prilejuită, în mod bizar, de **reflectorul rusesc**. Ca un inamic sfidător, în fapt sub semnul **metonimic** al identificării armatei rivale cu **obiectivul luminos** care străpunge, pătrunde imaterial linia frontului, reflectorul provoacă necontenit. **Încercările** de a-l lichida eşuaseră constant. Apostol Bologa crede că, doborîndu-l el, va putea cere în schimb favoarea de a fi mutat pe altă linie a frontului decît aceea preconizată a se afla pe teritoriul românesc. Se explică schimbarea de dispoziţie a combatantului, cum şi, subit, grija ca nu cumva, "tocmai în noaptea aceasta, să lipsească iarăşi **reflectorul mîntuitor**." (s. n.) Momentul culminant al înfruntării se situează aşadar într-o noapte ploioasă, care ascunde personajului semnele sumbre: "Ploua rece, leneş, monoton. Săgeţile de apă se încovoiau, în văzduhul negru, cu luciri de oţel. Lutul ud, frămîntat de ploile toamnei, se agăţa de cizmele locotenentului şi plescăia la fiece pas. Bolta de nouri parcă stătea să cază pe pămîntul ameţit de întunerecul fără margini."

Fixat la postul cel mai înaintat pentru a coordona doborîrea aparatului, Bologa este brusc traversat de o revelaţie fără conţinut, de "materialitatea" mai curînd cratofanică a **Luminii**. E limpede că *metonimia* îşi urmează cursul, transformînd însă termenii reprezentării. Vom accepta că, desprinse de conţinutul simbolic imediat, lumina şi reflectorul nu mai desemnează pe Celălalt, inamicul sfidător, ci ating semnificaţiile mai înalte ale unei *forţe transcendente*. Ca o zguduire nevrotică, "ura" împotriva luminii, socotite pînă atunci raţional – şi pe cale metonimică – semnul ochiului uriaş inamic, se preschimbă în adevărată fervoare.

Fără un fond precis, ceea ce anunţă deja natura de

neînţeles a *cratofaniei*, atracţia spre lumina nestăvilită copleşeşte mintea lui Apostol. Personajul se lasă purtat de o confuzie delirantă a ţintei luminoase cu o înfruntare personală: "Pe urmă, ca şi cum l-ar fi descoperit cum stătea zgulit în observatorul umed, [razele] se opriră chiar asupra lui, învăluindu-l cu *farmecul lor rece*, străbătîndu-i, prin ochii bolnavi, în toate ascunzătorile inimii, răscolindu-i şi tulburîndu-i gîndurile ca un neaşteptat răsărit de soare... Apostol simţi numai o *ură năprasnică* împotriva luminii care îl îmbrăţişa fără voia lui."

Aceeaşi fascinaţie dublată de teroare, pe care Aposol le-a mai resimţit, îngemănate, în momentele cheie ale istoriei lui, se exprimă direct aici. Nu este de mirare, de aceea, că momentele **terifiante** ale "îmbrăţişării", semănînd cu un rapt, se curmă într-o veritabilă contopire **extatică**:

"Dezmierdarea razelor tremurătoare începea să i se pară dulce *ca o sărutare de fecioară* îndrăgostită, ameţindu-l, încît nici bubuiturile nu le mai auzea. În neştire, *ca un copil lacom*, întinse amîndouă mîinile spre lumină, murmurînd cu glasul uscat:

- Lumina!...Lumina!..." (s. n.)

E de ajuns să comparăm semnele trăirii cu atributele extazei din copilărie, cînd Apostol a fost învăluit de o "lumină de aur, orbitoare, *înfricoşătoare şi în acelaşi timp mîngîietoare ca o sărutare de mamă*..." Şi mai elocvent ni se pare tiparul **mamei Fecioare**, transparent în rîndurile de mai sus, chiar sub forma înşelătoare de "fecioară îndrăgostită." Restituit prin asemănarea izbitoare contextului anterior citat, cum şi formulei auctoriale obsedante, **tiparul** este întărit ireversibil de comparaţia finală: "*ca un copil lacom*".

Dinamica imaginii se sprijină pe un intens metaforism personificator. Asaltat de anterioare senzaţii iritante şi dureroase ("Vîntul...îi pătrundea prin haine, prin piele şi-i zgîlţîia inima"), torturat de aşteptarea in(de)finită, de pînda fără

răgaz, Bologa resimte întîlnirea cu lumina într-o disproporție senzorială răvășitoare. Agresivă, lumina apare minții lui Bologa "stîrnită parcă de sfidarea lui". De reținut este și alternarea poziției dominatoare (sfidarea), acum favorabilă celui care privește lumina. Personificarea e sinteza tuturor temerilor și are, indiscutabil, un ce halucinant. Nu este prima oară cînd spotul orbitor al imponderabilei lumini îl aruncă pe Apostol într-o transă inexplicabilă: "țîșni o lumină orbitoare și mîndră, zvîrlindu-și întîiele raze spre cerul căptușit cu nouri și apoi, coborînd pe pămînt repede, cu tremurături înfrigurate. Apostol închise ochii, *înfricoșat ca în fața unei fantome, uitîndu-și tunurile și mînia, uitînd tot, parcă ar fi visat.*" (s. n.)

Versantul obsesional al personajului se conturează mai ferm. Furia și oroarea se manifestă întîi ca o apărare involuntară față de invazia necontrolată asupra eului. Concomitent, bărbatul se lasă pătruns de unda cotropitoare. Luptînd împotriva dispersiei propriei voințe, Apostol sfîrșește prin a-și depăși spaima, prin a-și uita mînia, în îmbrățișarea hipnotică a suprarealității care-l subjugă. **Lumina** apare ca **principiu dominator** fascinant, în simbolistica bogată a căruia romanul amorsează scenele cele mai însemnate pentru structura operei. Lumina "vorbește" personajului, pietrificat într-o teroare acceptată, însă "limbajul" ei simbolic derivă din însăși această supunere. Încremenit de revelația dumnezeirii, iluminat, străbătut de lumina ochilor de sub șireang, "învins" de orbitorul fascicul uriaș, "ca un neașteptat răsărit de soare", Apostol resimte forța transcendentă care-l supune.

BCU IAȘI

IMAGINARUL *SCENIC* ÎN ROMANELE HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU

A se situa în povestire, prin discurs, a lua pe cont propriu relatarea, descrierea, **viziunea** într-un cuvînt înseamnă a **ocupa un loc** în spaţiul ficţional, o poziţie în avanposturile observaţiei, o încăpere în lumea extensibilă a imaginaţiei. **Locuirea**, în roman, este a asigura naraţiunii o scenă în perfectă depliere, vizuală şi caracteristică, metonimică sau simbolică. Pentru unii artişti, **scena romanului** organizează anticipator lumea întîmplărilor.

CASE DE STICLĂ

Ascultînd de ritmuri capricioase ale percepţiei, casele imaginare seamănă mult unui clopot de sticlă, deschizîndu-se privirii sub cele mai felurite unghiuri. Indiferent de natura fanteziei turnate în "fundaţia" lor, ele re-compun lumea, amplasînd repere de neocolit, în două dimensiuni speciale, fundamentale ale spaţiului: **înlăuntrul** şi **în afara** scenei romanului. "Respiră" în ritmul vieţii personajelor, invenţii, şi ele, ale lumii de hîrtie în care îşi regăsesc arhitecturile închipuite. Sînt case-oglinzi, care răsfrîng în exterior pulsaţia unor existenţe domestice, amăgitor protejate între pereţii lor. Sînt **secţiuni** operate în spaţialitatea reconfigurată cu mijloacele ficţiunii, în naraţiune. Sînt **locuri** paradoxale, împlinind simultan o "scriere" exterioară, vizibilă şi una deductibilă, a destinelor care se ataşează existenţei lor. Li s-a inoculat o transparenţă neverosimilă. Zidurile lor trainice, iluzia "reliefului" mural pe întinderea nedeterminată a unei

aşezări labirintice par a se lichefia sub unghiul primei priviri scrutătoare.

Unghiul vederii se ajustează potrivit situaţiei diegetice, relevînd postura de privitor, de privit, de simplu trecător sau de spion al ferestrelor, din afara sau dinapoia obloanelor trase, de vizitator, de locuitor, de servant, de patron, de amfitrion, de *out-sider*.

În istoria genului, tema trimite la Émile Zola, cel care a vorbit într-un sens estetic despre "**casele de sticlă**" (*maisons de verre*), "locuri" ale romanului unde totul este expus vederii şi care exprimă, metaforic, tendinţa generală a imaginarului realist-naturalist, ce aspiră la **transparenţa** totală a lumii înfăţişate ("faire du réel une maison de verre"). Figura lui *Asmodeu*, un "intermediar alegoric" (Ph. Hamon) în tradiţia literară franceză de la Lesage la Balzac, diavolul care, spre a "culege" imagini dinăuntru, ridică acoperişurile caselor, a făcut să se vorbească despre o "vision Asmodée" (hipertrofiere a "vederii", omniscienţă auctorială, simbolică transparenţă a imobilelor, dezvăluite total în configuraţia şi stratificarea interioară). Revine în memorie, pe un alt versant, viziunea proustiană a sălii fastuoase a hotelului din Balbec, loc cu pereţi de sticlă care transformă, seară de seară, incinta restaurantului într-un veritabil "acvariu" uman, adunînd la limita lui translucidă curioşi cu feţele lipite de sticlă, transportaţi de reflexele ireale ale lumii tăcute, strălucitoare şi totodată interzise, dinăuntru.

Metafore ale permeabilităţii şi ale dorinţei de reprezentare exhaustivă, "transparenţa" lumii şi materializarea în variantele topice ale *mediului transparent* se asociază cu capacităţile individuale ale personajelor. Mini, în romanul *Fecioarele despletite*, figurează ca pentru sine accidentele şi necesităţile înţelegerii:"...simţi problemele astea mari iscate acolo – a materialităţii, a iubirii de pămînt – ca pe nişte **blocuri grele** aşezate de o parte şi de alta a fotoliului ei. Apropierea lor

o nemulţumea, dar nu putea să le ocolească. Gîndul ei risca să se lovească de ele vrînd să le pătrundă. Atunci, chemă în ajutor **perceptibilitatea**. E un instrument simplu care slujeşte să străbaţi o idee ponderoasă lesne, **ca pe un corp transparent**." Dimensiunea hermeneutică a vederii vesteşte o "cucerire" vie, de care naratorul sau personajul privitor se pot bucura, o dată depăşită neutralitatea "obiectuală", opacitatea "blocurilor grele".

Pentru lumea romanului, casele, în general spaţiul **locuirii**, precum şi culisele acestora, exterioare sau interioare, joacă rolul unor mărturii tăcute, palpabile, ale unui loc predestinat istoriei ce va fi povestită. Despre semiotica *sui generis* a exprimării relaţiilor cu umanul, despre natura "elocvenţei" stinse a zidurilor – de la simbolismul primar ("Acolo, în acele trepte, i se părea ascunsă toată problema casei noi, cu nemulţumirile şi necazurile ei"), pînă la analogiile substitutive ("casa de simţire", "clădirea fiinţei"), literatura Hortensiei Papadat-Bengescu oferă o reţea densă de reprezentări. Componentă relaţională exprimată într-un sens literal şi unul metaforic, asocierea "casei de zid" cu "casa de simţire" poate fi considerat un *topos* fondator pentru imaginarul romanesc bengescian.

Privit din perspectiva "limbajului" imaginii, ciclul Hallipilor nu ar face decît să înscrie încă o contribuţie la poetica realismului, dominat de visul obiectivităţii şi pretenţia de a restitui o amprentă credibilă a lumii, în reflectare proprie. **Imaginea** (materială, exprimare a vizibilului), cum şi **obiectul** furnizează artistului, în secolele realismului, modele ale neutralităţii şi obiectivităţii, saturînd cu gustul vizualităţii discursul reprezentativ. Că avem de-a face cu un sistem, complicat estetic dincolo de postulatele antice *ut pictura poesis / mimesis*, o afirmă consecvenţa raporturilor naraţiunii cu "imaginea lizibilă"– vizibilă în construcţie şi inteligibilă în structura de profunzime a discursului romanului. Poetica se

preocupă de aspectele producerii imaginii în roman, esențială fiind **medierea** pe care aceasta o propune, între real și conștiința umană. În termenii lui Philippe Hamon, "l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, (...) elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, (...) elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur, <<à l'intérieur de la vue>>, pour reprendre le titre du recueil d'Eluard de 1948" (1). Situată, cu alte cuvinte, chiar în "interiorul privirii", imaginea operează, în literatură, dubla comunicare, despre obiect și subiect privitor, despre imaginarul și discursul reprezentării. Considerînd că secolul al XIX-lea se ilustrează, în roman, prin invazia imaginii și a temelor **expoziționii** (făcînd un loc în *lumea textului* fotografiilor, "obiectelor analogice"- replici vizuale în sine, "còpii"-, muzeelor, colecțiilor, expozițiilor, motive care presupun, toate, etalarea, deplierea imaginilor care înmagazinează fragmente de "real"), poeticianul francez asociază romanului realist și naturalist un **model structural** corespunzînd dispozitivului fotografic. Orice "încăpere" ajunge să funcționeze ca o cameră sensibilă, de luat vederi, "în toate sensurile cuvîntului", împrumutînd structura (spațiul închis, obiectivul, placa sensibilă – metaforă, adesea, pentru procesul privirii și al "înregistrării", obturatorul, sursa luminoasă, traiectul) și cronologia actului fotografic (2).

"Privirea" romanescă, pornită din unghiul unui spectator, ori, dimpotrivă, din perspectiva generală omnivizionară, construiește geometriile unor arhitecturi imaginare, pline de semnificații. Însăși fidelitatea de amprentă "fotografică" este rezultatul unei aplicate cuceriri spațiale: metodică "luare în posesie" a spațiului și a obiectelor, a imaginii personajelor și a emblemelor vizuale prin care acestea se disting (înfățișarea, îmbrăcămintea, codul vestimentar – metonimie sugerînd aerul epocii, înălțimea poziției sociale etc.). Tipologia descrierii se instituie prin analogie cu lectura

(citire ordonată, pe axele spațiale ale textului, de la stînga la dreapta, de sus în jos etc.) sau, cum atrage atenția autorul francez, prin asociere cu "zig-zagul privirii alunecînd" (în mod dezordonat, curioasă, grăbită, să spunem) pe suprafața fotografiei. Este legitimă, așadar, apropierea între "sugestia cadrajelor descentrate, neconcentrice, ale fotografiei" și căutata "obiectivitate sau neutralitate (actanțială) a imaginii" din opera scrisă. Aspirația literaturii, față cu nesfîrșitele combinații produse în jocul focalizării fotografice, față cu "subiectele decupate, punctele de vedere insolite ale unei stampe japoneze" se îndreaptă și spre opera de montaj -"visînd la texte la fel descentrate, ex-centrate, la subiecte decupate, la <<felii de viață>>" (*ibidem*).

Perspectiva vizuală se edifică în strînsă relație cu **perspectiva narativă**. Acordat cu interesul analizei, primatul uneia sau al alteia va desemna, în reversul său, natura complementară, subordonată, a celeilalte. Des-centrarea de ordin vizual, fărîmițarea caleidoscopică a imaginilor "luate" cu privirea trebuie puse în legătură cu tendința de pulverizare a perspectivei narative, înfăptuită pe scară largă în romanul modern. Diferențierea punctelor de vedere, tendința de atomizare a fluxului narațiunii fac sensibile atît diversitatea sub natura **percepției** (provenind dinspre "polul" enunțării: reflectori, conștiințe individuale, limbaje interioare), cît și – mai ales - **mișcarea** în sine, **ritmul** alternanțelor perspectivei, **viteza** și configurația temporală (măsurabilă în prezența efectivă) a discursurilor distincte.

Structura polifonică a romanului modern nu se poate configura decît punînd la contribuție procedeele **dis-locării**. O amplă **spațializare** a discursurilor se opune indeterminării (a-localizării) vocii din **off**, a instanței omnisciente și noncognoscibile. A **se situa** în povestire, prin discurs, a lua pe cont propriu relatarea, descrierea, **viziunea** într-un cuvînt

înseamnă a **ocupa un loc** în spațiul ficțional, o poziție în avanposturile observației, o încăpere în lumea extensibilă a imaginației. Din perspectiva situării, a **locuirii** universului romanesc, desigur că variantele funcționale, tipice, sînt restrînse.

Trei posibilități, și alegem formularea (mai recentă, din volumul eseistic *Scrisori către un tînăr romancier*) a unui practician, Mario Vargas Llosa: "...un narator – personaj, un narator omniscient **exterior** și străin de istoria povestită, sau un narator ambiguu despre care nu știm prea bine dacă relatează **dinlăuntrul ori din afara** lumii descrise (s. n.)." (3) Chestiunea spațializării impune recunoașterea unor "puncte de vedere" particulare: "Vom numi **punct de vedere spațial** relația aceasta care există în toate romanele, între spațiul ocupat de narator și cel povestit, și vom spune că el este determinat de persoana gramaticală dinspre care se vorbește." (4) În planul strategiilor romanului, cea mai productivă consecință a încadrării "spațiale" este posibilitatea schimbărilor surpriză, care atestă mobilitatea și **mutațiile punctului de vedere "spațial"** (echivalînd, totdată, cu alternarea vocilor / conștiințelor): "Evident rămîne, în orice caz, că această libertate nelimitată de care se bucură autorul atunci cînd își creează naratorul și îl dotează cu atribute (mișcîndu-l, ascunzîndu-l, arătîndu-l, apropiindu-l, depărtîndu-l și transformîndu-l în naratori diferiți sau multipli în cadrul aceluiași *punct de vedere spațial*, sau sărind de la un spațiu la altul) nu este și nici nu poate fi arbitrară, ci trebuie să se justifice prin puterea de convingere a istoriei relatate în romanul respectiv. Schimbările de puncte de vedere pot îmbogăți o istorie, o pot face mai densă, mai subtilă, mai misterioasă, mai ambiguă, dîndu-i o proiecție multiplă, poliedrică, dar o pot și sufoca sau dezintegra, dacă în loc să-i potențeze trăirile – iluzia vieții – demonstrațiile acestea tehnice, devenite simple tehnicisme în cazul ăsta, duc la nepotriviri

stridente sau la complicaţii şi confuzii gratuite, artificiale, care îi distrug credibilitatea şi dezvăluie în ochii cititorului natura-i de pur artificiu." (5)

Detaliile de construcţie pot fi discrete sau, dimpotrivă, subliniate, în funcţie de voinţa romancierului. Cînd schimbările punctului de vedere "spaţial" se produc cu ostentaţie, iar "trecerile" nu mai ilustrează în primul rînd abilitatea, arta, caracteristice unei "orchestrări" perfecte, romanul intră în sfera unor demonstraţii de estetică proprie, exhibarea procedeelor de construcţie, a naturii diverse a "eclerajului" fiind apanajul vîrstei postrealiste a romanului.

Locuirea este, în ficţiunea romanescă, exprimarea unei prezenţe în spaţiu (şi timp), a unei conştiinţe de privitor, concomitent cu adoptarea unei viziuni (personalizate). În această lumină privite, rolurile specializate abundă în romanul realist. "Ordonarea" în spaţiu a existenţei, "domiciliile", mereu cu o componentă concretă şi una abstractă ţin de configurarea, pînă în cele mai însemnate raporturi, a imaginarului romanesc.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITARĂ

SPRE SCENA ORAŞULUI

Pătruns de aerul lumii moderne, urbane, universul romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu pare modelat de o "reverie spaţială", ataşată *locurilor* pe care ficţiunea le destinează prim-planului acţiunii. S-ar spune că "visul citadin" al romanului românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea nu poate fi despărţit de o înclinaţie similară a protagoniştilor lumii de invenţie. Aspirînd la "Cetatea vie", personajele aştern asupra oraşului o aură utopică, îndeajuns de puternică pentru a arăta preponderent, în reversul ei, natura ruinantă, dezastrul moral. Atrase spre ritmurile şi latenţele lui, ele compun o suită a pionieratului citadin, reflectînd în variate postùri întîlnirea, pe diferite trepte ale aclimatizării, cu locul visat.

O asemenea schimbare a *decorului*, implicînd lumea citadină, relativ nou "colonizată" literar, deschide în roman o nouă perspectivă, influenţată deopotrivă de tradiţia genului şi de o sensibilitate modernă la obiect. În ţesătura tematică a operei apare, ineluctabil, spaţiul *locuirii*. Pe "întinderea" **lumilor ficţionale** există, ca şi în lumea reală, amplasamente şi grade diferite de "ocupare"a spaţiului: imobile "etalate" în desfăşurarea de camere comunicante, săli de primire, saloane, încăperi intime, alcovuri, străzi, locuri publice, muzee, conglomerate citadine. Oraşul apare în literatura realistă ca un "actant colectiv, locul unde se pun în scenă numeroase ritualuri procesionare, purtătoare de semne, de iconuri sau embleme politice (...), locul unor cicluri succesive de expoziţie"(6). Tradiţia prozei imprimă relaţiei spaţiu–personaj însemnătatea bine ştiută, fundamentată pe motivaţia în cod realist. Natura *metonimică* se relevă cu deosebire, atunci cînd mediul / habitatul / spaţiul "descriu" pe locuitor, îl "explică", îl substituie sau îl demască. Reciproc, spaţiul poartă amprenta

tendinţelor ascunse, a aspiraţiilor personale, nenumite, "tuşele" unui tablou în devenire al personajului. În materialitatea ornamentului, romancierul strecoară esenţa volatilă, dar persistentă, a voinţei decoratorului. Nu doar "aerul timpului" transpare din încremenirea arhitecturii, din mobilitatea vizuală a detaliilor sau monumentalitatea frustă a unei clădiri. Nu mai puţin ancore temporale, revelatoare ale epocii care se exprimă printr-un stil, reflexele "spaţiale" ale existenţei –în-timp-poartă "semnătura" caracterologică a subiectului. În sens poetic, spaţiul locuit este *hieroglifa* persoanei, expresie materială şi totodată simbolică a unei naturi umane. Cînd se confundă cu blazonul familiei, expresie a ridicării pe scara socială, **casa** este şi obiect al expunerii, al **expoziţiunii**, etalare orgolioasă, dar caracteristică, a însemnelor de proiecţie şi autoimagine.

Mistica "cetăţii" arată descoperite, pe parcursul întregului ciclu al Hallipilor, atît înflăcărarea lirică a celibatarei Mini, cît şi cinismul unor rezidenţi de ultimă generaţie, precum Ada Razu, doctorul Walter, sau Coca-Aimée, pentru care cucerirea unui *chez soi* în inima mondenităţii, în palatele zilei, porneşte din pulsiune posesivă, echivalînd în unele cazuri cu o uzurpare de ordinul crimei simbolice. Echilibrate "cantitativ", aceste atitudini extreme vorbesc despre tiparul comun din care s-au născut. Oraşul apare, în obsesia lui Mini, dublat de o proiecţie metafizică, ca o colectivitate inefabilă, superpusă, o sumă a imponderabilelor "trupuri sufleteşti", comunicînd într-o osmoză doar ei inteligibilă: pe fundamentul realului, această entitate metafizică împrumută trupul de aer şi negură al transparenţelor absolute: "Cuprinse cu privirea oraşul profilat în transparenţa negurii. Îl iubi. Se gîndi la ceea ce se cheamă sufletul oraşelor! Era emanarea sufletului colectiv al citadinilor. În aerul acela cuprins între clădiri, trupul sufletesc al fiecăruia îşi depune spuma vie a tuturor simţurilor."

Exaltarea eroinei nu este străină de o conştiinţă a privirii îndrăgostite sub care - doar ei, şi tocmai de aceea -

orașul i se revelează, ca o epifanie învăluitoare, în corpul lui inefabil. Identificîndu-se cu "punctul de miră", fix, personajul se autodesemnează drept centru al viziunii și al discursului. Rolul "reflector" este indicat aici cu accente clare: **mise en abyme**, implicînd postura privilegiată a punctului de vedere pe care romanul își construiește viziunea: "Și Mini clătină capul plină de milă pentru acei **exploratori** care nu au găsit **punctul fix de miră**, de unde să îmbrățișeze totul. Numai **de pe un loc pe lume** poți lărgi nemăsurat cucerirea simțirii și cunoașterii tale. Ca și acel punct mic de pe pînza filmului, acel centru de lumină, care treptat crește, se mărește, se apropie, se desfășoară, lărgește orizontul, cuprinde tot și pe tine deodată." Fără să conțină explicit trimterea la "dispozitivul / filmic / fotografic" ce a generat, în metafora anterior amintită a realismului, un întreg program estetic, personajul îl descrie însă de la un capăt la altul: plasament, focalizare, reglare și – invers – primirea de către privitor a luminilor "priveliștii", care-l cuprind deopotrivă. Îl includ în "fotografia" lumii, ca pe un centru al conștiinței acestei lumi. O și mai intuitivă metaforă a cunoașterii "reflectoare", construită pe aceeași schemă a procesului fotografierii (cu etape și componente: focalizarea, reglarea, expunerea, **impesia / amprenta** pe **hîrtia sensibilă**, developarea, clișeele "negative") apare în finalul romanului *Fecioarele despletite*:

"Căută orașul, cu o privire mîngîioasă, prin voalul cetei. Își reaminti atunci acel oraș întreg, în plină funcție a Uzinei lui omenești și pe care totuși **nu-l vezi** din pricina unei anumite **cețe** care nu s-a rupt; ale cărui aspecte **nu prind pe plăcile sensibile**, ci dau **clișee voalate**, atunci cînd **nu privești cu un interes viu**. Pentru acel care e **locuitor indiferent**, care nu și-a pus acolo mobilul existenței, realitatea orașului are încă o **membrană învăluitoare și defensivă**; pe cînd dezvelită, dă acelui care își converge spre ea tot sufletul o atingere vie."

Devine simptomatică ipostazierea ca **locuitor**, conştiinţă atentă şi ne-"indiferentă" la existenţa "cetăţii" în care se simte parte - sensibilă şi **vie**. Sugestia "membranei" impermeabile şi obscurizante naşte o irepresibilă **reprezentare anatomică**. O minimă deplasare semantică ne arată configuraţia **oculară**, explicită prin exerciţiul privirii personajului, implicită prin sugestia unui mare organism acoperit de membrana "defensivă" – aceeaşi **ceaţă** "care nu s-a rupt", ca o cataractă - şi care este oraşul însuşi. Sensurile neverbalizate sînt concordante cu modelul "developării": membrana captînd lumina, plăcile sensibile, **retina** – deopotrivă "fotografică" şi vie, metaforă a conştiinţei. Paradoxul mecanismului reprezentării ţine aici de ipostazierea reciprocă / dublă, ca şi **privire care se priveşte**, ochi care se "dezveleşte" spre existenţa celuilalt, pe care-l **conţine** şi care-l priveşte, fiindcă Mini este conştiinţa iubitoare a acestui paradis care este pentru ea Cetatea vie. La o lectură mai "impregnată" de semnificaţiile raportului de includere, conţinut – conţinător, membrana sugerează o legătură **uterină** cu "oraşul întreg, **în plină funcţie a Uzinei lui omeneşti**". Legătura viscerală cu o existenţă adorată, un stadiu simbolic **pre-expulziv** (aceeaşi "membrană care nu s-a rupt") par să legitimeze o "memorie" intrauterină. Cetatea (apelativ generic, feminin) este "pregnantă" – uzină omenească -, Mini este o "fiică" prin compensaţie absolută (în rîndul tuturor celorlalte tandemuri mamă-fiică, reale).

Privind romanele succesive ale ciclului Hallipilor, coerenţa temei **locuinţei / locuirii**, cu semnificaţiile simbolice de ordinul **generării**, ca **matrice**, şi al relaţiei cu **nidarea** (**cuib** sau, alternativ, tensiune negativă, dar propulsoare, a căutării unuia), apare stăruitor. Scriitoarea leagă obsesiv personajele romanelor de locuinţele lor "de zid", ducînd exerciţiul metonimiei pînă la transformarea raportului în sursă originară, subtilă, a conflictelor şi evoluţiei acestora. *Fecioarele*

despletite se încheie, în înțelegerea personajului-reflector, cu o formulă limpede a acestor relații: "Mini se gîndea acum la devenirea Hallipilor, la complecta lor dezmembrare, la dărîmarea **casei lor familiale**" (metafora nu privește doar colectivitatea consagvină, ci matricea / cuibul, conferind unitatea istoriei povestite). Rupte din "membrana" comună, personajele urmează a da naștere, separat, altor, diferite, "resorturi" ale povestirii: "Erau risipiți în Cetatea vie, sub formă de indivizi separați, piese despărțite **dintr-un tot descompus** pentru a deveni fiecare un **resort inițial de activitate nouă**."

Modul introducerii de noi "teritorii narative" prin schimbarea "domiciliului" este anunțat concret de poposirea Lenorei în palatul – sanatoriu Walter, mai întîi ca pacientă; căsătoria și mutarea Elenei în casa Drăgănescu, alungarea de acasă a Mikăi-Lé și – ca o consecuție absurdă – a lui Doru Hallipa: "Lenora în **sanatoriul ei**! Mika-Lé prin **dedalurile** traiului ei. Elena Drăgănescu în **locuința ei** somptuoasă, dar prea nouă. Hallipa, cel care lucrase pămîntul și purtase cizme trainice de lut, acum cernut prin sita orașului, cutreiera cu picioare de argilă în căutarea **casei de închiriat**." Casa apare explicit ca **topos** în această viziune conclusivă, "corală", a romanului *Fecioarele despletite*. Tot atîtea promisiuni pentru romanele următoare, care creează "foyere" ale narațiunii, spații cu potențialitate narativă - prin instalarea matrimonială a prințului Maxențiu, ca nou locuitor al palatului "de marmoră albă", în casa Razu, sau "transplantarea" Siei (în casa "nouă" a Rimilor) și a celeilalte **fiice**, Coca- Aimée, în noua reședință a mamei (fost Barodin, palatul Walter). Rătăcirea temporară a perechii în devenire Doru Hallipa (alungat de Lenora) și "fosta logodnică" Eliza se înscrie în tipar: "(Mini) știa că într-acolo e **locuința Elizei**. Nu cotiră, dar se uitau jur în jur, parcă nedumeriți. Își aminti atunci că în palavrele ei, Nory spusese că Eliza a fost evacuată de proprietar și caută casă. Așadar, nu

aveau domiciliul stabil. Mini îi petrecu în căutarea lor, cu un gînd bun, **pereche** totodată gata pentru **cuib şi nomadă.**" Pregătită şi ea pentru o nouă căsătorie, viaţa Elenei se pecetluieşte metonimic prin coincidenţa propice, voit ironică, a motivelor reprezentative: "cum **rochia de mireasă** aştepta gata de mult şi în **casa** lui Drăgănescu **parchetul chiar fusese lustruit**, nunta fusese fixată în prima joi."

La temelia celor mai importante **case**, scene ale romanului, la edificarea romanescului "domiciliu", stau un **sacrilegiu**, o **naştere vinovată**. În universul Hortensiei Papadat-Bengescu, "casa de zid" asociază construcţiei propriu-zise o altă **concepţiune**. Zidarul / zugravul italian a lăsat, cu ultima frescă a conacului din Prundeni, o urmă indelebilă în familia Hallipilor: bastarda Mika-Lé, motivul direct al "dezmembrării casei familiale". "Secretul naşterii" izbucneşte nefast şi în casa Linei Rim. *Concert din muzică de Bach* se deschide cu pătrunderea în casa nouă a Rimilor, una convenţională pentru ficţiune, însă funestă pentru Sia. Ea intră – cu înşelătoarea credinţă a Trubadurului că peregrinările au atins **cuibul matern** pentru totdeauna, refuzat fetei la naştere – în **antecamera morţii**. Simetria înfăţişează, cum se ştie, pe Lenora intrată în **palatul morţii** ei apropiate, pe Maxenţiu în **palatul – cavou** de marmore albe, casa Razu.

O singură "jertfă" fericită în zidirea simbolică, identificarea destinală cu spaţiul locuirii sau al edificiului – emblemă: Mini. Euforia ei nelimitată o transportă spre îmbrăţişarea **arhetipului**: "Îşi asemui sufletul cu soţia **Meşterului Manole**, cu picioare mici, vajnice, care şovăiau, dar nu se dau învinse, zorind fără preget, nerăbdător, curagios, prin torente, izbit, bătut de vînt, udat de şuvoaie, ca şi ea neînvins în dorul de a ajunge (...)". În mod previzibil, inversarea tiparului exprimă un "înţeles" individual, adaptat propriei situaţii de prizonieră benevolă a "zidurilor" Cetăţii: "În

miezul viu al Cetății, sufletul poposi surîzător. Îl simți cu bucurie **zidit** în iubirea ei ocrotitoare. Fu sigură că înțelesul adorabil al **legendei închise acolo, în ziduri trainice**, o dată cu trupul gingaș al femeii, un simbol fericit."

Metafora continuă a "**aderențelor**" între ființă și casa fetiș, între sufletul exaltat și "sufletul" Cetății adaugă noi accente **modului existențial "alveolar"** pe care personajele romanelor îl configurează inconștient și îl reiterează. Ca și raportul dintre "casa de zid și casa de simțire", variantele tematice apar într-o dublă expresie. **Cochilia** sau **scoica** – elemente ale izotopiei studiate – numesc metaforic fie "domiciliul sufletesc", fie pe cel material, ...flotant. Prima ocurență o descrie pe Mini, în protecția egoistă: "De ce pierduse azi atîta timp, în loc să rămînă în beatitudinea ei singuratică, cu simțirea fericirii, ca o perlă în scoică, ca și ea hrănită din **cochilie**, ca și ea **aderentă**!" În cazul ei, spirala "de var" a cochiliei ("Cercul de izolare, care o aureola în mod obicinuit, părea întunecat...") e o treaptă în structurarea imaginii **aureolare** (a nimbului), individualizatoare pentru "trupul sufletesc", o eterică "pavăză", ce a inversat sensul "locuirii", a răsturnat "spirala", interiorul devenind exterior, protector ("emanațiunea noastră spirituală în jurul formei materiale"; "dublă aureolă de cercuri îngemănate în jurul capului oval" etc.). De comparat, la distanță, cu domiciliile "aderente" ale cunoscuților lui Lică (*Concert din muzică de Bach*): "...Era procesul nou de **locațiune**, ce azvîrlea epave, disloca blocuri, premenea nisipul mărunt al chiriașilor, pornea melcii **cu scoica lor în spinare**."

Victimele "procesului de locaţiune"- prin care averile şi casele **trec** altor proprietari - apar ele însele în stadii anterioare, similare, ale imposturii şi posesiunii vinovate. Expirînd monstruos-narcisist de o boală a secolului, prinţul Maxenţiu este beneficiarul înnobilat al unei mezalianţe scandaloase. Salema Efraim, stăpînind onctuos un palat care a fost şi va rămîne "preţul" unor tranzacţii lubrice, transferă lui Walter, o dată cu sanatoriul, un stigmat public. Prin ultima căsătorie – suprema ironie a destinului – Lenora îşi "cîştigă" contractual locul în "sanatoriul-muzeu", pentru ea însă..."**palat de nuntă şi cavou**", cu o metaforă a lui Ion Barbu. Spre simetria de artă a jocului între personaje, generat de tentaţia stăpînirii *locului*, Cocăi-Aimée îi revine, după moştenirea "ruşinoasă" a lui Walter, o moştenire consensuală marcată de stadiul cvasiincestual, ducînd la ultimele consecinţe căile urmate de "moştenitori".

Plantîndu-şi fiecare vlăstarul în *teritoriul* dorit, în *palatul* Barodin sau în *casa* nouă, somptuoasă, a Rimilor, Lenora şi Lică Trubadurul nu au aceleaşi sorţi de reuşită. Rămîne însă constantă configuraţia tematică. Atît ursuza Sia (născută dintr-o "fecioară despletită" şi un *consangvin*, *vărul* Lică), cît şi strălucitoarea Coca-Aimée perpetuează o vocaţie incestuoasă. Schema înfăţişează fără variaţie un *tată de adopţie* tentat sexualmente (profesorul Rim, doctorul Walter) şi o situaţie *tolerată tacit* de mamă (fie ea Lina, sau Lenora).

Sentimentul apropierii riscate înflăcărează întotdeauna pe partenerii potenţiali. Doctorul Walter şi fiica Lenorei ajung cu mult înainte de încuviinţarea (scandaloasă) a celei din urmă la o complicitate cu străfunduri sexuale. Conştiinţa **incestului latent** există la ambele personaje, uneori explicit formulat, precum în sinea fetei: "Cochetăria ei **incestuoasă** către Walter

o slujise bine un timp, jocul nu se putea însă duce mai departe din atîtea pricini. De altfel, Aimée simţea că, printr-o ciudăţenie, lumea aceea cinică, în ochii căreia **incestul avea încă o valoare excitantă**, n-ar fi admis lucrul între ea şi Walter." (s.n.) Nimic nu împiedică însă explorarea, în acelaşi timp, a altor teritorii interzise. Avansurile făcute dezinhibat *unchiului* Lică sînt respinse de acesta numai din calcul, iar nu din pricina vreunui scrupul. Prin efectul ironiei instalate de au(c)tor în inima situaţiei, *nepoata* umilită este concurată la asaltul dat asupra Trubadurului de propria ei soră, Mika – Lé. (Motivul rivalităţii amoroase a surorilor fusese spectaculos inaugurat în primul roman al ciclului Hallipilor, *Fecioarele despletite*, unde aceeaşi Mika- Lé zădărnicise căsătoria surorii mai mari, Elena, cu prinţul Maxenţiu.)

Caracterul incestuos sporeşte valoarea mondenă a "legăturii": "Un flirt cu **<<fratele mamei>>** era în principiu socotit foarte *chic* de banda ei de prieteni, dar Lică personal era abia tolerat de hatîrul prinţesei Ada." (s. n.) Raporturile dictate de poziţia socială prevalează, aşadar, pe continentul abia cucerit, asupra "spectacolului". Nu acelaşi sens îl au ierarhiile în intimitate.

Privite sub unghiul "legăturilor primejdioase", purtătoare ale energiei lucrului oprit, relaţiile putînd fi înscrise simbolic în domeniul **incestului** îl introduseseră şi pe Walter (cine ţine minte că prenumele său este Marcel?) pe **scena romanului**, totuna cu scena strălucitoare a mondenităţii. Salema Efraim nu e doar o protectoare monstruoasă, temută subliminal. Generozitatea venală **(matern-amoroasă)** faţă de tînărul doctor îi asigură după moarte, punctată chiar de un pervertit respect, "loialitatea" celui care se lăsase strivit de autoritatea femeii:

"Timpul anulase mînia de atunci a tînărului Walter, pus în solda şi la capriciul femeii elefantiaze şi lăsase intactă numai plăcerea studentului de a cunoaşte frumosul oraş vienez.

Walter fluiera acum un refren de vals, asemeni acelor finale de operetă în care cortina căzută a acoperit viziunea tenorului scund ce înlănţuie talia groasă a duegnei, lăsînd numai melodia în surdină a viorilor."

La distanţă, îngroşate de caricatură, liniile **metaforei teatrale** se desenează cu cinism. Viena revăzută în timp, şi fără Salema, este o scenă fericită, de pe care s-au şters – ca din memoria ultragiată a doctorului – urmele ruşinii. Autoarea procedează la o supralicitare a mecanismului sugestiei, aici prin "recuzita" scenică. Direct şi derizoriu, "finalul de operetă" nu comunică doar într-o banală expresie sentimentul protagonistului la amintirea cuplului rizibil, monstruos. Palpită imaginea grotescă, a *tenorului scund* şi a *duenei,* într-o poză plină de sarcasm vizual. Există aici o dublă evaluare, o simţită coexistenţă a **ironiei auctoriale** şi a **maliţiei** personajului. Accentul fiind prea puternic, efectul devine unul specular, ca şi cînd discursul interior al personajului s-ar folosi de privilegiul distanţării, pentru a oglindi evaluativ istoria de pînă aici a propriului său "rol".

Prea plastic în expresia imaginii despre sine, personajul reflectează neverosimil. Dar acesta este *stilul* romanului, preţios şi voit excesiv. Armătura sa argumentativă nu justifică personajul, ci îl copleşeşte cu o sarcină vizionară care nu-i este pe măsură. Altfel, "fluieratul" lui Walter revine la aceeaşi **partitură** a libertăţii **celibatare**, străvezie în porecla dată de Nory lui Lică (Mierloiul). Ea se repetă în aria solemnă pe care Walter o simte invadîndu-l, la gîndul morţii Lenorei ("*Lenoras Tod!*" în proclamarea patetică a soţului).

În tiparul **moştenirii palatului** pe calea **incestuoasă,** regăsit la cele trei grupuri de relaţii intersectate, adastă şi un domeniu comun, al ramurii *gineko-medicale*, implicat de specializarea Linei, de moartea Siei şi de boala fatală a Lenorei, ceea ce deschide şi tema **maternităţii morbide**.

Impunerea voinței *mamei*, de aceea, completează - fără să ne mai mire - clișeul romanesc. Sia fusese obligată la o continuă rătăcire între *domicilii* pasagere, decurgînd direct din situația mai puțin obișnuită a **bastardului** pentru care taina pecetluiește identitatea *mamei*. Este de înțeles ca itinerariul obscur, trecînd succesiv prin *casele* unor mame de împrumut să sfîrșească, după speranța tatălui, în *casa nouă* a Linei Rim, responsabilă pentru deriva nomadă a fiicei sale secrete.

Variantă răsturnată a aceluiași accept matern monstruos, atitudinea Linei de respingere a fiicei instaurează *pasivitatea morbidă*, cauzatoare a morții Siei la modul propriu. "Moștenirea" se refuză sau se impune, așadar, prin decizie maternă, chestiunea legitimității fiind legată de secretele "fecioarelor despletite" și de complicitate imundă, tăinuită. Drumul, nu-i așa, este "ascuns".

În lumea "moștenirii", a succesiunii de rang garantate prin averile transmisibile, posesiunea **amestecă** imobile și persoane, în limbajul deja notoriu al metonimiei. Pentru "prințesa" Ada, una care și-a cumpărat doar titlul, oferindu-și proprietățile (" Știai doar că răscumperi hodoroaga de palat și moșia lucie cu făina mea"), natura tranzacțiilor, a bunurilor dobîndite, este indiferentă la gen: "Din toate **obiectele de preț** pe care le putea **achiziționa**, [prințul Maxențiu] era singurul pe care-l putea transporta cu ea pretutindeni (sic)."

Tratarea personajului în **registrul metaforic obiectual** nu este o noutate în limbajul romanului. Sia pare condamnată la ilustrarea procedeului, devenit manieră: "Mîhnirea și necazul cotrobăiau prin sufletul ei **opac**. O mare iluzie **se sfărîma** în **blocul** acela." Metafora solidificării, ca expresie a spiritului / și trupului implacabil creează o rețea repetitivă în portretul (itinerant) al Siei: "Sta acum **ca o stîncă**, care se străduia să cadă ucigător peste alții, și în truda ei **se sfărîmă**". Marelui

efort de reacţie nu-i rezistă însă încercarea intelectuală: "În **zidirea ei compactă**, clătinarea ideilor puţine înfipte adînc făcea să se cearnă **ca un moloz** ce-i zăpăcea orice înţelegere."

Ironia autoarei nu face decît să individualizeze temporar o "sensibilitate" cinică, precum a Adei Razu, pe de o parte, iar pe de alta să introducă o temă foarte productivă în discursul romanului. "Tratat" ca **obiect**, personajul va fi destinat unei traiectorii metaforice consecvente, aceea care include şi opusul, **natura dematerializării** treptate a corpului (în chiar viziunea lui Maxenţiu). Pe acest versant al semnificării, imaginea personajului se construieşte cu mijloace poetice, între care domină **metafora obsedantă** a **îngerului** (dematerializare, plutire, zbor – asociate), trecută printr-un stadiu intermediar, cînd nu preliminar, de golire şi evanescenţă. (Ambele, cum se ştie, consecutive, în mintea lui Maxenţiu, hemoptiziei).

O **metonimie** de trecere spre glorioasa **autoimagine** a zborului se construieşte fulgurant, în acord **şi** cu sensul primar al "achiziţiei": "Maxenţiu era acum o biată făptură străvezie, **un steag palid cu blazon**, ce se clătina la orice suflu." Înlănţuite şi ascultînd de logica reflexivă, narcisistă, a "amantului mistic", imaginile "plutirii" ("Se credea **un înger** şi vorbea numai de **zbor**") contrastează în plan "obiectiv"(corespunzînd "realului" care-l include pe Maxenţiu) cu necruţătoarea evidenţă. Prizonier, ca şi Lenora, al unui pat de suferinţă, Maxenţiu îşi redefineşte **spaţial** posibilităţile, cu o forţă automistificatoare, intens compensatorie: "Nu avea curajul să se depărteze de patul pe care se afla **întins, diafan, înaripat, cu somnul lin**, cu o mare uşurare în braţe, în picioare, cu un vid în tot pieptul, care-i lăsa o respiraţie uşoară." Bolnavul amînă călătoria (abhorată) şi instalarea în sanatoriul de la **Leysins**, destinaţia sa finală, din motive de euforie delirantă. Se simte **uşor** şi (de bună seamă, prin accentele numeroase vizînd aceeaşi semnificaţie) se simte

totuna cu **pneuma**, corpul spiritual / sufletul şi totodată **suflul** / respiraţia redobîndite, spre decorporalizarea apropiată: "Îi plăcea din nou, ca un fel de sport, să stea în sus, să umble. Se bucura de mişcările lui uşoare, **de acel vid** căscat sub plastronul cămăşii, **care îi ventila aşa de bine răsuflarea.**"
"Dizolvat" de izbucnirea sîngelui purificator, Maxenţiu se trezeşte într-o nouă viaţă, pe care o contemplă cu evlavie. El însuşi devine simplă "transparenţă", opusul **corpului material** pe care-l suprimă în imaginaţie, opusul reificării simbolice prin care îl condamnă plastic şi explicit Ada Razu. Caracterul spiritual al transformării nu lasă nici o umbră de îndoială. În beatitudinea unei memorii transfiguratoare, ce purifică şi salvează trecutul de accidentele neconvenabile, întîlnirea lui Maxenţiu cu Elena Drăgănescu se desenează glorios din perspectiva prinţului. Împrejurarea marchează suplimentar, repetitiv ca o partitură muzicală, stadiul "actual" al fiinţei sale:

"Maxenţiu, dimpotrivă, fusese de îndată năpădit **într-o formă poetică** de trecut. Episodul fostei logodne, proiectat prin **transparenţa lui actuală** şi purificat de elemente ostile, se confundă cu dulceaţa ce se desprindea din vecinătatea Elenei."

Mărturiile sînt, de altfel, concordante în privinţa treptatei transfigurări a personajului. La înmormîntarea Siei, pictorul Greg are viziunea unei efigii încremenite: "...se apropie şi vorbea lui Drăgănescu despre prinţul Maxenţiu. Un adevărat **studiu în ivoriu**, bietul prinţ, înainte de plecare. Amintea o plachetă pe care o văzuse în muzeul din Fribourg: **Tête de martyr sans nom.**"

Se adaugă imaginii serenităţii (ca într-o ironică răsturnare / repetare a motivului horaţian ***beatus ille***...) regăsirea locului (pre)destinat lui, păstrat într-o lume posibilă, arătată doar gîndului său - **casa** Elenei:

"Casa frumoasă, luxul domol, ordinea odihnitoare şi profilul neted al Elenei, toate i se păreau destinate lui. Era **un rai regăsit** (...) se simţea acum un amant mistic." Întreaga

situare a Elenei, solidară în acest fel cu spaţiul existenţei ei, poartă semnele investiturii erotice. Aspectul "obiectual" al afecţiunii (răsfrînte asupra "prelungirilor" metonimice ale persoanelor, domiciliile lor) apare aici în varianta cea mai pură, cea mai spiritualizată. Personaj care opune crispatei atenţii la obiecte o reverie atenuantă, soporifică, Maxenţiu transportă în visul său o imagine construită, un acord final al trecutului cu himera trăită în prezent. Nu mai puţin obsesie a romanului, reveria asupra casei închide în cîteva linii psihologia deviantă a compensaţiei imaginare găsite în **locul –fetiş**: "Îşi închipui că viaţa de acum a frumoasei doamne Hallipa-Drăgănescu **ar fi fost a lui**: casa măreaţă de pe bulevardul Catargiu, averea trainică, reputaţia acelei familii, totul al lui!... El ar fi prezidat concertele din Bach!"

Atenţi la diferenţa între "visul palatului" (actualizat la Lenora, Walter, Coca-Aimée, doctorul Rim, doctorul Răut) şi "luxurianţa" închipuirii (particulară, aici, **amantului mistic**), vom distinge între cupiditate şi reveria care transformă, pentru cîteva momente de **ucronie** ("ce s-ar fi întîmplat dacă..."), dorinţa personajului într-un **alt**, **posibil** traseu al romanului însuşi.

Complotul pentru trimiterea, în cele din urmă, a lui Maxenţiu la Leysins echivalează, de aceea, cu o "ruptură" în ţesătura materială a spaţiului fiinţei, o **dislocare**, exprimată consecvent în termenii **metaforei spaţiului şi a obiectului**: "Sperau oare cei ce-l trimiteau în vindecarea lui? Sau un egoism inconştient îi îndruma **să înlăture din decorul lor acea efigie** melancolică, care, **fără nici o rezonanţă acum către înconjur**, se putea mai lesne **dizolva** în izolare? Moartea fiind operaţie repugnantă, era salutar gestul lor de a transporta pe condamnat într-un azil anume pregătit."

Din aceeaşi materie (egoismul rareori "inconştient") este plămădit doctorul Walter, pe care autoarea îl însoţeşte mai

constant pe calea definirii de sine: "Puțina lui sensibilitate fusese rezervată **locurilor și lucrurilor, nu oamenilor.**"

Ataşamentul faţă de **obiecte** se deghizează, obişnuit, în plăcere estetică, dar frecvent se exprimă ca sinecdocă, implicînd desemnarea - prin părţile "divizibile"-, a spaţiului (decupat ca **proprietate** în teritoriul mondenităţii), a proprietăţii visate. Pentru Coca-Aimée, nu există frustrare mai puternică decît ameninţarea cu "evacuarea", fie şi temporară, din locul proaspăt dobîndit: "Aimée (...) fusese furioasă că e obligată a-şi părăsi camera şi plînsese; pe măsură însă ce desperarea ei egoistă îmbrăţişa **cuibul de lux** de care trebuia să se despartă, i se dezvolta ideea că interiorul preţios era strîns legat de voinţa lui Walter." Pactul ei cu stăpînul palatului este în curs de instaurare, iar sentimentul proprietăţii stabileşte relaţiile, de cordialitate tensionată, între cei doi. În preajma plecării bolnavei la Viena, fiica Lenorei enunţă cu aerul unei renunţări ceea ce "vorbeşte" fundamental despre scopurile ei tăinuite: "Trebuie să rămînă cineva aci **cu casa** şi ţin să mă sacrific eu!"

Proprietatea comună a casei noi ("pe numele amîndorura, indiviz...") vorbeşte, în cazul Rimilor, despre un contract suplimentar celui matrimonial, dictat tot de ambiţie şi teamă: "Lina, asurzită de refrenul permanent al *casei*, zbătută între pretenţiile lui Rim şi între pretenţiile lui Lică, deprins să fie alimentat, adoptase în sfîrşit proiectul cumpărării". Face aceasta *à contre coeur*: "În fond, ea se temea de acea achiziţie; econoamă şi fricoasă, nu cuteza să rişte tot ce avea, dar consimţise pentru a da lui Rim satisfacţie." Pactul nou, acceptat din necesitate, dă Linei iluzia unei consolidări a instituţiei mai şubrede, căsnicia, şi este un sacrificiu inevitabil: "A fost ideea lui Rim, care vrea cu orice preţ să fie **proprietar**. (...) Tot ce am agonisit o viaţă (...). Nu mai e primejdie să ne mai despărţim, acum la bătrîneţe. Rim s-a făcut mai de înţeles..." (s. n.)

Ca şi portretul, decorul spaţial se exprimă redundant, repetitiv la distanţă în text, focalizator. Romanul îl solicită ca **substitut metaforic**, uneori într-o manieră emfatică. Ultima expresie a identificării **domiciliului** cu personajele rezidă într-o concentrare care nu lasă loc nici unei intercalări:

"Numai doamna Vera – odăi cu pelargonii la fereastră şi brizbiz cu dantelă cu igliţă model greu – doamna Vera, soacra băcanului – casă corp coloniale-delicatese-băuturi, peste drum de casa Rim – doamna Vera, necunoscînd genealogia vecinilor, judeca după aparenţe înşelătoare."

Eticheta onomastică se completează aici, ironic, cu elemente de proprietate... imobiliară, care se construiesc ca **apoziţie** în toată regula. Un determinant material – exprimînd posesiunea locului şi descrierea substitutivă – pentru numele personajelor. O identificare de orgoliu, iar nu neutră, cum mai sus, se produce în cazul protagoniştilor. Anticipînd asupra semnificaţiilor largi ale procedeului, vom trimite la "**palatul Walter**", etichetă ce asimilează osmoza **antropo – toponimică** cu miza întregii istorii. O istorie care începe cu dobîndirea sanatoriului şi urmează pe firul succesiunii (posesiunii transmise). Pentru fiica Lenorei, "palatul Walter apărea (...) ca o **citadelă prielnică**; atît numai că acum se juca în el tragedia vieţii şi a morţii." Intrarea ei în cercul astfel trasat apare ca o cucerire exuberant celebrată: "**Familia Walter în palatul Walter**! Lenora, Walter şi ea! Atît, ei trei! " Beţia proprietăţii mondene, dată de casa şi obiectele de preţ, acaparează ca un drog pe tînăra Coca-Aimée: "Ceaşca de porţelan de China o încălzea mai mult ca ceaiul fierbinte, **luxul circula în ea ca o sevă**." Accidentele, emoţiile de parcurs, neliniştea cu privire la viitorul ei se conturează în jocul cu Walter, joc de provocări făţişe şi aşteptări înfrigurate, bătălii tăcute şi victorii temporare. Cînd capătă asigurarea succesiunii, totul e cîştigat: "Aimée se calmase ca printr-un resort. La

neobişnuita repetire a gîndului: <<**Casa şi familia Walter!**>>, Walter dase un răspuns."

Acelaşi "*trait d'union*" (cum spune într-un loc Ada) între personaj şi palat se arată şi din perspectiva lui Lică: "**Persoana lui Walter, palatul Walter** erau pentru el un continent temut, dar respectat."

De remarcat, cu surprindere, că autoarea reia schema "visului palatului" la personaje dintre cele mai obscure, precum anterior amintitul dr. Răut. Medic curant al lui Maxenţiu, el repetă – în linii generale – fascinaţia pentru un spaţiu străin, palatul / casa Razu / Maxenţiu, pe care şi-l aproprie imaginar, dîndu-i o destinaţie similară ...palatului Barodin / Walter. Visul doctorului este **de a-l transforma în sanatoriu** (sic): "Vedea în închipuire clădirea albă într-un parc vast de brazi. Deocamdată, palatul Razu îi părea a avea minunate calităţi de sanatoriu, începînd de la marmora albă a exteriorului. Credea că ar fi fost păcat să rămînă un imobil particular. Fără iluzii asupra vindecării prinţului, iluziile lui prevedeau vreun testament sau vreo donaţie." Echivalente "moştenirii" Efraim, căile de "transfer" imaginate de noul aspirant vădesc **reluarea cu ecou** a modelului. Diferit de succesul doctorului Walter, visul lui Răut e "pecetluit" cu sarcasm auctorial: "Într-o meserie de realităţi, era **utopist**, şi nici nu avea destulă informaţie: nu cunoştea pe Lică trubadurul" (concurent pretendent -pe calea ştiută, matrimonială- la acelaşi palat). Chiar şi în varianta naivă a aspiraţiei (justificată prin dezinteres personal), doctorul Răut pune o preseverenţă familiară cititorului, în trepte: "Îşi aplică tratamentul mai intensiv, transformă încă mai mult apartamentul în **laborator**. Adesea, scoborînd scara de marmoră, făcea planuri de amenajare a întregului palat, se lăsa tîrît spre anticipări. Nu i se părea exclus ca frumoasa casă Razu să devie cu adevărat un sanatoriu, **şi dimensiunile mici ale grădinii îl supărau**." Subtilitatea sfîrşitului frazei ţine de lunecarea sensului proiectiv în

...gînduri de proprietar, nesatisfăcut de **toate** detaliile tabloului.

Nemulţumirea este creatoare, stimulează şi insuflă energie întreprinzătorilor ambiţioşi, care nu se liniştesc pînă nu-şi văd visul **neutralizat** de însăşi realitatea proprietăţii. Mai mult decît atît, mulţumirea cu situaţia momentului este mereu amendabilă de expectanţe ivite pe neaşteptate, ceea ce o face pasageră şi mereu ameninţată...din interior. Luînd cazul lui Lică Trubadurul, elementul de necesitate al definirii lui este **mobilitatea**, aceasta însemnînd la propriu un continuu periplu erotic, ajustat de un sens al confortului...imobiliar. Viaţa lui se confundă cu traseul străzilor care duc spre cutare sau cutare domiciliu al metreselor, iar punctul de cotitură în existenţa sa - mai degrabă nomadă- se produce (tot) în **plină stradă**, în momentul regizat de autoare teatral, cînd un salvator necunoscut pasagerilor din docar împiedică un dezastru. Pentru îmblînzitorul cailor (viitor *stallmeister* şi "profesor de echitaţie" în slujba lor), clipa este o promisiune de destin. În (dez)acord cu sensul acesta, fiindcă ezită să dea semnificaţie simbolică – în favoarea celei mai pragmatice consecinţe, Ada Razu exprimă şi ea importanţa întîlnirii : "Ada nu mai avea deci acum nevoie de ocoluri pentru a întîlni pe Lică, aşa cum se petrecuse la început, cînd îl găsise şi-l rătăcise din nou în mijlocul oraşului. **Strada i-l redase definitiv**. Lucruri la care nu se gîndea din punctul de vedere al destinului, încă mai puţin din cel poetic, şi nici nu i se părea ciudat să se lege cu un om **întîlnit pe uliţă**, cum nici lui Lică nu i se părea nici ciudată, nici romantică **aventura lui de pieton** cu boierii din docar. Unul ca şi altul, cînd se gîndeau la acel moment predestinat, erau numai mulţumiţi şi preocupaţi de consecinţele lui practice."

Traseul lui Lică de pînă la întîlnirea cu Ada Razu fusese şi unul al **adopţiei**, valabil, fără vorbe prea multe şi pentru fiica

lui, Sia. Favorurile erotice au fost întotdeauna dublate de cele domestice, practice, printre care "aprovizionarea". Itinerariul bărbatului se construieşte în continuare cu etape din traseul locativ: "Era drept că de la **Dănculeţ**, din Piaţa Mare, pînă la moşica Mari, de la căpitanul de intendenţă cu nevasta cam uşurică, pînă la **casa de marmoră a făinarului Razu**, Lică nu ducea lipsă de aprovizionare."

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CASA DE ZID ŞI CASA DE SIMŢIRE

Pentru a înţelege traiectoria personajelor, un avertisment explicit însoţeşte parcursul lor, contînd pe o adevărată depliere de "argumente" materiale, cele care compun habitatul, construit pentru sine sau dobîndit, al protagoniştilor. Simbolismul parcă primar cu care este investit un detaliu al locuinţei poate fi citit şi în anticiparea tipică: "În urma lui Mini, Lina rămăsese pe loc, fixînd treptele de marmoră cu un aer prostănac. Acolo, în acele trepte, i se părea închisă **toată problema acelei case noi**, cu nemulţumirile şi necazurile ei." Altfel spus, întreaga istorie de povestit în romanul abia deschis.

Preocupată de interioritatea personajelor, însă cu o distanţă care reglează raporturile de superioritate pe care romancierul ironic le întreţine cu eroii săi, autoarea foloseşte, pe linia clasică, întregul arsenal al motivaţiei realiste. Strategia „autentificării" analizei, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu *Fecioarele despletite*, este elaborată şi ne-am mai referit la ea în altă parte. Sintetic, vom reaminti că *stilul indirect liber*, principiul formal al pătrunderii în gîndul *personajului reflector*, Mini, este dominant la începutul volumului. O vocaţie interpretativă supradetermină discursul, care poartă spre o dublă finalitate.

În sens restrîns, autoarea vizează autorizarea sursei de informaţie narativă, limitate în mod obiectiv la posibilităţile personajului de a cunoaşte prin puterea observaţiei sale singure: "Ceea ce vede, înţelege, interpretează, la rîndul ei, Mini, este supus însă necesităţii prezentării unei *logici* a acestei competenţe. Situaţia iniţială este tratată ca *vision avec*; prin restrîngere a câmpului, a viziunii, cititorul pătrunde împreună cu Mini în atmosfera tensionată a familiei Hallipa: <<Nefiind la curent cu suferinţele gazdei, părăsită de toţi, fără putinţa de a se revolta împotriva unei vizite la ţară şi încă de felul acesta,

Mini se despăgubea, avînd păreri despre fapte, lucruri şi oameni.>> Pînă să o întrebe pe doctorița Lina <<Ce se petrece? >>, cînd capătă un răspuns „idiot", Mini este, metonimic, „privirea descriptivă", avansînd, prin deducție, concluzii parțiale: decorul semnifică, definește în stilul realismului. <<Dacă nu erau lustruite – se gîndea Mini – ce frumoase ar fi fost. Dar n-ar mai fi corespuns cu casa şi locuitorii ei... Pe cînd aşa, totul era în armonie: Lenora şi Hallipa, slugile, casa, moşia, pianul cu coadă (...). *Bufetul Hallipa era un parvenit.* >>" (7)

În sens larg, pătrunde în roman o formă de alteritate discursivă, care este vocea interioară a personajului în plin proces de analiză şi nuanțare a modalităților de înțelegere. Pe o *intuiție* care nu este altfel decît glorificată, romanul îşi aşază temeliile. Ceea ce rămîne însă, ca sentiment la lectură, nu este impresia *relativității* (aceea pe care contează, obiectiv, scenariul narativ / descriptiv adoptat), ci tocmai flexibilitatea punctului de vedere, autoritatea sa dobîndită, cu nesperate resurse de subtilitate, cu o vocație a stabilirii relațiilor. Mini se întrece pe sine: principiul metonimiei care pune semnul echivalenței între mediu şi personaj, sugestia obiectului față cu profilul uman, raporturile de comunicare între "**casa de zid**" şi "**casa de simțire**" se întîlnesc năvalnic în impresiile sale, reținute de gînd. La "şcoala" romanului, pe acest personaj se poate conta. Lecția este perfect asimilată.

Înainte de a fi transcris, sensul anunțat de „decorul shakesperian al tragediei" (pe care personajul îl intuieşte în conacul de la Prundeni al familiei Hallipa) trebuie cucerit: „Ochii Lenorei erau fixați pe fereastră, căutînd poarta cea mare de intrare. Acolo era concentrată şi privirea lui Mini. O strămuta numai cîte puțin pe ceea ce se întîmpla împrejur". Această privire *dublă*, care o reprezintă pe Mini acompaniind-o pe aceea a altor personaje, este subliniată în cîteva rînduri: „Două perechi de ochi, țintiți cu o statornicie neliniştită spre

ferestre, dau indicaţia acelei aşteptări: ai Lenorei şi ai lui Mini."

Poetica descrierii găseşte în forma **personajului-reflector** o modalitate tipică de introducere şi dezvoltare a registrului prezentativ. Philippe Hamon este de opinie că „în discursul realist-lizibil, conjuncţia personaj-descriere ar putea fi plasată sub semnul general al *motivaţiei* în toate sensurile acestui ultim termen: a) un sens semiologic – personajul, desemnat prin semnificantul descriptiv (o descriere de mediu, de exemplu) este într-o relaţie de „asemănare" (deci nonarbitrară) cu nonpersonajul, de redundanţă cu mediul, aşadar foarte aproape să-şi schimbe calificativele cu cele ale mediului (...); b) un sens „psihologic"; **anafora**, indiciu prospectiv sau retrospectiv, stabileşte o coerenţă între momentele disjuncte ale istoriei aceluiaşi personaj (...); c) un sens antropologic (...). A descrie mediul înseamnă a descrie viitorul personajului; d) un sens tehnic, literar; a introduce o descriere într-o povestire înseamnă a o face să fie „justificată", „motivată" (...). Raportul între cele două grupuri de trăsături distinctive, ale personajului şi mediului, poate fi, desigur, unul de armonie, sau dimpotrivă, caz în care serveşte la demonstrarea (...) competenţei metaforice sau a competenţei ironice [a observatorului, naratorului sau a autorului, n. n]". (8)

În edificarea motivaţiei care leagă personajul de mediul descris, există de multe ori „un discurs interpretativ, de tip hermeneutic", în care relaţiile de implicare reciprocă, de analogie, de corespondenţe „între habitat şi locuitor vor fi subliniate". (9)

„**Lucrurile participau azi cu tact şi cu o inteligenţă nespusă la împrejurările zbuciumate ale oamenilor**" – constată Mini, sensibilă observatoare căreia „cele două locuinţe ale fiecărei fiinţe, **casa de zid şi casa de simţire** îi păreau deopotrivă de concrete"(s.n.).

Cum vocea interioară a lui Mini se acomodează treptat cu "vibrațiile" spațiului traversat, sensurile nu întîrzie să i se reveleze. Abilitatea deducțiilor, conexiunile în exces trădează însă, cum arătam înainte, o **școală a romanului** (străină personajului), care nu este alta... decît a autoarei înseși. Inovație remarcabilă, soluția începutului pus sub semnul **viziunii personalizate** pare s-o fi obligat pe Hortensia Papadat-Bengescu la o serie excesivă de argumente prin care se lămurește situația personajului-reflector.

Teoria-suport, pusă pe seama descoperirii personale a lui Mini, formulată naiv, dar cu convingere, deosebește puterea "trupului sufletesc" de a emite, la rîndul lui, ecouri ale prezenței sale, **aidoma spațiului**. Unde fizice ale esenței invizibile a lumii ce o **locuiește**, cam acestea străbat și dinspre "casa de zid", umplînd cu sensul lor mesaje **tăcute, iar nu tainice**. Rolul perceptiv al lui Mini se evidențiază în **spațiul străin, nou**, locuri în care pătrunde cu stingherealã, dar mai ales cu o nepotolită (ci alimentată) curiozitate. Conacul de la Prundeni i-a "vorbit" personajului prin întreaga sa configurație, de la porțile "vraiște", larg deschise, pînă la glacialitatea binefăcătoare a obiectelor de cristal.

Înclinația spre interpretare, intuiția, sensibilitatea sînt puse așadar pe seama acelei dispoziții interioare ilustrate de teoria „personală" a lui Mini, concepție care va forma și pretextul „teoretic" al dezbaterilor sale cu doctorul Rim: „(Lenora) nu plîngea, nu bocea, dar Mini auzea perfect cum țipă, cum bocește. Își aminti legea fizică pe care credea că ea a descoperit-o: cum sunetul, care nu a luat contact cu aerul pentru a căpăta sonoritate, închis acolo în universul senzorial al făpturei, e mai zgomotos decît cel perceptibil auzului, și *transmisibil altor receptoare senzoriale, altor urechi ale sensibilității*" (s.n.).

După epuizarea acestui inventar al facultăților intuitive ale **personajului reflector**, romanul este gata să acceseze alte

circuite prin care materia ficțiunii se instaurează. Personajul neinformat *întîlnește* lumea, se edifică în dialog, umple "golurile" lăsate de imposibilitatea accederii de unul singur la cunoaștere. Ordinea în care „episoadele" destinului unor personaje (din familia Hallipilor, de exemplu) apar este pervertibilă. Medierea de către conștiința personajului focalizat implică și o dispoziție de *scene*, *rezumate*, „lacune" de informație care întreține *suspense*-ul, cu alte cuvinte o altă *poveste* explicativă pentru *modalitatea* în care interioritatea ființei se revelează, se oferă cunoașterii.

Prin Mini, romanul își dezvăluie, de fapt, secretele **corespondențe** care guvernează, motivat, lumea ficțiunii realiste. *Justificînd* aceste legături, pe care personajul-reflector le "simte", romanul nu face decît să le exhibe, trădînd oarecum alcătuirea "armonioasă", deliberată, operă de strategie a creatorului de viață care este romancierul. Cu alte cuvinte, naivitatea iscoditoare a lui Mini trece dincolo de efectele - scontate - ale funcției focalizatoare. Ea pare a deveni reflexul artei care se răsfrînge **abisal**, într-o proiecție despre sine.

Demn de interesul analizei este detaliul că Mini își reia rolul introductiv, în volumul *Concertului din muzică de Bach*. S-ar părea că situația personajului itinerant convine acestor "deschideri" către scena ficțiunii. Și aici, Mini se află tot pentru prima oară în casa Rimilor, nouă, motiv suficient pentru a vedea cu ochi curios, nefamiliarizat, amplasamentul și interioarele: "...nedumerită bine asupra adresei celei **noi** (...), atinsese cu precauțiuni portița grilajului vopsit proaspăt și urcase scara necunoscută cu acea emoție pe care o poate da o scară urcată pentru întîia oară." Accentul sub care se află sugestia *insolitării vizitatoarei* (nedumerită, înfruntînd noul, necunoscutul) explică intenția subtilă a textului de a introduce adevărata noutate în casa Rimilor: pe Sia, "nepoata" venită ca infirmieră ("<<Ce fel de nepoată!>>gîndi Mini, nu încă îndestul de liniștită."). Prima impresie a tinerei, influențată de o

"uşoară spaimă ce vibra în ea ca şi soneria", de întîlnirea cu Sia ("Agitaţia lui Mini nu se linişti cînd se găsi în faţa unei necunoscute ursuze") este şi va rămîne deceptivă. Pipăite cu privirea ("geamuri galbene, creţe ca o foaie de celuloid gofrat"; "uşi înalte, uleiate cu roz şi cu dungi aurii supărătoare"), lucrurile nu-i plac.

Uvertura romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu ascultă de legi proprii. O coerenţă a textului se recompune, la citirea comparată. Universul, scena ficţiunii se deschid la propriu, dincolo de porţile şi pragurile trecute, la conacul din Prundeni, respectiv în casa de la adresa nouă, incertă încă pentru vizitatoare, a Linei Rim. Palatul Barodin, devenit sanatoriul "Walter", se deschide altor nou-venite, Lenora şi mai ales Coca-Aimée.

Ocazie pentru a fi privite, aceste spaţii cercetate, considerate parte a fiinţelor care le locuiesc, exprimă relaţia motivată între decor şi actori, între expoziţiunea scenică şi suflul acţiunii aşteptate. Un caz particular, cum s-a arătat mai sus, devine raportul între universul astfel descris şi personajul jucînd rolul introductiv. În mod repetat, aceste legături sînt sugerate, explicate, susţinute, în discursul personajului reflector (Mini):

"Negreşit că nu sînt indiferente raporturile unui vizitator cu o casă neîncercată încă; nici raporturile între un domiciliu şi locatarii lui noi, mai ales cînd e chiar vorba de o casă proprie, unde şi locuinţa şi locatarii îşi dezvoltă reciproc toate defectele posesiei."

Fiecare dintre locurile care invită cititorul să adaste pentru a afla o istorie este saturat, aproape, de importante semne ale trecutului sau, măcar, de circumstanţe şi latenţe promiţătoare în ordinea acţiunii. Autoarea procedează într-o modalitate transparentă şi relativ simplă la configurarea acestor predeterminări.

"Condiţia nouă" a personajului intrat într-o altă "încăpere" a vieţii lui este cel mai natural exprimată de Lenora. Din interior, consecinţele acestei schimbări sînt evaluate, personajul dă curs aceleiaşi nelinişti a "vizitatorului" insolitat. Atît doar că acest rol, în cazul Lenorei, va încremeni într-o formă a provizoratului, pînă la moartea ei. Lenora nu mai poate fi stăpîna locului, aşa cum fusese, mîndră şi impetuoasă, la Prundeni:

"Însănătoşită, iată că intrase într-un sanatoriu de lux, al cărui stăpîn era şi stăpînul ei; era un fel de boală nouă. De la început nu putuse socoti sanatoriul <<Walter>> ca pe o casă proprie, cum nici pe doctor ca pe un soţ.

Altădată, din fundul casei perceptorului din Mizil, se trezise ca de cînd lumea moşiereasă şi domnise prin capriciu asupra tuturor; aici era strînsă în chingile unei stînjeniri permanente: <<De ce m-a luat?...Ce e cu mine?>> erau întrebări care circulau în ea nelămurit, fără a se cristaliza."

Ceea ce un roman "obiectiv" ar fi lăsat la înţelegerea cititorului, elanul critic, disociativ al autoarei explicitează. "Creaţia", în termenii lui G. Ibrăileanu, este învinsă de nervul analitic al textului, sugerînd cu anticipaţie, fără teamă: "De şi le-ar fi pus limpede [întrebările, n. n], ar fi fost un fel de a se lămuri, i-ar fi dat o atitudine. Ea însă, nici sănătoasă, nici bolnavă, circula liber într-un sanatoriu, locuia cu strîmtoare un palat ca pe un adăpost străin, provizoriu."

Sînt aici, deja, premisele **in-acţiunii** care o va face pe Lenora de nerecunoscut, înfăşurînd-o timpuriu în hainele morţii. Spaţiul *se strînge* în jurul ei, cantonînd-o treptat la o existenţă de celulă. I se refuză, pe rînd, fiindcă o "umilesc" prin diversitate şi elevaţie, încăperile muzeului ("decorul palatului aceluia plin de forme ostile de artă, de forme de trup şi de amor care o umileau, pentru că nu le înţelegea şi nu-i semănau"), ale spitalului ("sălile cu paturi albe, cu instrumente ciudate şi miros antiseptic, localul de suferinţă şi datorie, asupra căruia

veghea pasiunea glacială a lui Walter"), acestea chiar prin interdicția expresă a doctorului ("Cînd Lenora cercase a se aventura pe acolo, Walter îi făcuse un semn vag de politețe sau de concediere"). Parcul sanatoriului îi apare la o depărtare inaccesibilă mişcării, grevată de o dispoziție prin care adie o arie stranie ("Era o stare de lucruri a cărei soluție nu se putea prevede, aşa cum se uita Lenora de lung la bazinul din fundul parcului. *Din indolență, n-ar fi ajuns totuşi să se plimbe pînă la dînsul* şi nici la ideea unei sinucideri n-ar fi ajuns niciodată, dar toropirea ei sporea mereu", s. n.).

Intrată într-o nouă viață care se confundă cu **boala** - învinsă prima dată, cînd a fost tratată de Walter pentru neurastenie -, Lenora se confruntă apăsător cu ostilitatea locului în care se ştie străină. Nici situarea maritală convențională, în apartamente separate, nici sfiala neverosimilă a relațiilor conjugale nu sînt altceva decît expresia tolerării unui *locuitor efemer*. Văzută sub această tensiune, prezența Lenorei în palatul / sanatoriu apare dramatic încorsetată (autoarea nu ezită să asocieze un complement material acestei evidențe sufocante: "Strînsă în corset încă de dimineață, Lenora îşi stăpînea respirația cam anevoioasă...").

Forma de **opresiune spațială** astfel resimțită se transformă fără ştirea ei în lupta cu **timpul neîncăpător**, vital, cînd cancerul Lenorei se instalează necruțător. Aceasta şi pentru faptul că, printr-o reducție care nu uimeşte, doctorul Walter începe să o considere pe Lenora pe picior de egalitate, soție şi stăpînă a locului, împreună cu el, din clipa în care verdictul medical o destinează locuirii unui salon de spital. Autoritatea medicală a soțului care-şi intră astfel în atribuțiuni concrete aduce un echilibru bizar în căsătoria ultimă a Lenorei. "**Femeia care şi-a greşit domiciliul**", o caracterizase în mintea sa doctorul Pejan. Lenora îşi regăseşte, o dată cu interesul acordat bolii grave, o dată cu intrarea în funestul **salon 8**,

demnitatea conjugală, ceea ce înseamnă şi o legitimitate niciodată avută pe deplin în sanatoriul-muzeu al doctorului Walter.

MOARTEA LENOREI

"Cu un creion trăsese pe o hîrtie o bară fermă, apoi un semn grafic oblic, care reproduceau ideea aproape pasionată a morţii unei soţii. – *Lenoras Tod!* Pe sunete solemne ca şi *Azes Tod.*"

Calculul morbid al lui Walter reprezintă un nod al înţelegerii situaţiei sale de personaj în romanul *Drumului ascuns*. Moartea Lenorei îl dezleagă de ispăşirea secretă, recunoscută interior, a păcatelor ruşinoase pe care moştenirea Salemei Efraim le implică după dispariţia "bancheresei". Mod de a atenua, pentru conştiinţa sa, un trecut de bărbat întreţinut, căsătoria cu Lenora apăruse în ochii lui Walter (într-o logică proprie însă) ca o soluţie de onorabilitate, ca o reintrare în rîndul lumii, pe calea mondenităţii. Zece ani de trudnică practică medicală nu ar fi echivalat în cîştig promisiunea fabuloasă a Salemei – acesta fusese, explicit, motivul reprezentînd **pactul său** dezonorant. "Reparaţia" pare a se produce printr-un matrimoniu în care doctorul responsabil şi matur, pentru întîia oară dominator, în sensul sugerat de etimologie, este el cel care oferă. Palatul Barodin, răsplata maculată pentru viaţa ignobilă pe care o impusese tînărului Walter, îşi recapătă – şi prin destinaţia sanitară, o calitate onorabilă. Miza căderii morale, **casa – muzeu**, lăcaşul colecţiilor de artă adunate din bogăţia altor stăpîni, poate fi "răscumpărată".

Căsătoria restauratoare îl plasează, într-un fel, în categoria mult mai bine reprezentată a femeilor care-şi acoperă prin transparente manevre mondene o situaţie

compromiţătoare. Lenora fusese un paravan acceptabil al nevoii intime de **a uita**, de a refula amintirea unui sine inacceptabil, fapt recunoscut în *aparté*-urile solitare ale personajului.

De unde însă acordurile solemne, "pasionate", ale "morţii unei soţii"? Tema "muzicală" devine intens sugestivă în lumina întregii istorii a lui Walter. Stă, de data aceasta, în puterea lui să calculeze termenul precis, inevitabil, al unei morţi neîmpovărătoare, cum **nu** fusese moartea Salemei Efraim. O moarte eliberatoare în sensul ...contagios, sfîrşitul Lenorei îl absolvă de sfîrşitul Salemei şi de tot ceea ce a însemnat el în viaţa doctorului.

Cu tonul amăgitor de tragedie, triumfător *în fond*, gîndul glorios al morţii Lenorei nu este trăit din perspectiva unui viitor îndoliat, de soţ părăsit, ci din aceea, încă nenumită, a unui eroic deznodămînt, a unei îndelung visate dezlegări. Viaţa (ca şi trucată, mimată) alături de Lenora făcuse prin acea *nouă convenţie*, făţişă, a căsătoriei o variantă acceptabilă a legăturii convenţionale cu Salema Efraim. Aceeaşi convenţie îl va purta pe doctorul Walter către angajamentul, cerut cu limbă de moarte de Lenora, care-i va aduce drept consoartă pe Coca-Aimée, nimeni alta decît fiica lui vitregă.

În partitura **moştenirilor**, se remarcă natura aparte şi semnificaţia sensibilă pentru tema romanului *Concert din muzică de Bach* ale episodului morţii Gramatulei (Ţaţa Gramatula). O nouă amînare ("trei luni de doliu strict") a evenimentului muzical de salon întreţine continuitatea istoriei care-l are drept pretext şi conferă un precedent funebru împrejurărilor care vor transforma concertul în *requiem* la moartea Siei. Dincolo de aceasta, Elena Drăgănescu acordă "binefăcătoarei", a cărei unică succesoare se găseşte, tributul recunoscător pentru a o fi făcut să simtă o mai mare "independenţă", în fapt o **libertate** materială al cărei substrat e

legat de relația ei incipientă cu Marcian :"I se dezvoltase acum în urmă un sentiment de personalitate. **O stare mai mult sufletească probabil**, deoarece averea lui Drăgănescu era cu totul la dispoziția ei. Pe acea avere n-o confunda însă cu moștenirea de acum, căreia, **fără să știe de ce**, îi făcea un loc aparte." Singulare sînt, pentru lumea Hallipilor, forma de dezinteresare materială și acceptul fericit al noii situații. Evenimentul primește, din partea Elenei, prescurtarea paradoxală pe care o exprima Mini, în alte condiții ("Bufetul Hallipa era un parvenit..."). Abrevierea judecății, graba spre concluzia paradoxală se citesc și aici: "Țața Gramatula, bătrîna fecioară bărbătească, își aducea astfel contribuția concertului din Bach. Vizita lui Marcian (...) se reînnoise de două-trei ori."

Importanța moștenirii se verifică prin intervenția neașteptată a unei încărcături **tematice** diferite. Momentul "inspirației" muzicale a lui Marcian, născută în preajma "coșurilor de fabrici, în miez de uzine", aduce în prim-planul scenei un **actor nou**. Pretextul muzical devine manifest și se umple de promisiunile unui ataşament tacit (exprimat, deocamdată, cu delegație, de interesul pentru bunurile noii proprietare): "Curiozitatea lui Marcian fusese curînd deșteptată de atîtea **lucruri noi**. Elena ar fi voit să împiedice șuieratul sirenelor și vîjîitul mașinilor, dar Marcian găsea în ele nu numai amuzamentul unui copil mare pentru o mare jucărie, dar și **anume armonii noi**, foarte interesante pentru urechea lui de compozitor. Nu simfonia motorului, speculată îndestul de muzica modernă, ci unele elemente de sonorități, unele combinații de sunete, unele ecouri și rezonanțe ce-l pasionau în chip particular."

Întîlnirea cu "sonoritățile auzite la Prundeni" procură lui Marcian o stare de maximă febrilitate creatoare ("era obsedat de un ritm nou"), de entuziasm pentru descoperirea unei "noi armonii", ceea ce în limbajul romanului înseamnă ieșirea la rampă a protagoniștilor, pentru "aria" glorioasă a

duetului îndrăgostiţilor. Secretul se camuflează în acte ce-i închid într-un tainic budoar "muzical": "înapoia storurilor dese şi uşilor ermetice, în umbra îndoliată care făcea apartamentul mai tainic, se auzeau suntete de orgă sau plîngeri de arcuş, discrete, reculese". Exaltarea muzicianului are resorturi clare, ce-l împing spre expresia dublă, a **lecţiei de taină**, intimitate amoroasă şi discurs muzical. Este comparabilă împrejurarea cu "lecţia de filosofie" a lui Ştefan Gheorghidiu, ţinută Elei, cu disertaţiile lui Sandu despre Racine, în faţa unei "eleve" strălucite, dar supuse erotic, Ioana. "Făcea Elenei lungi dizertări asupra misterelor armonice. (...) Căuta să arate Elenei care e elementul sentimental şi care e cel mecanic în acelaşi sunet, apoi care sunt sunetele pur materiale şi care cele emotive ale aceluiaşi acord. Le denunţa succesiunea sau le disocia prezenţa simultană."

Relaţia de echivalare simbolică a decorului / spaţiului cu locuitorii se intensifică dacă exprimă şi voinţa posesiunii. Subordonîndu-i acesteia aproape totul, viaţa personajelor se modelează scopului şi se cantonează în teritoriul visat. De aceea accesul în înalta societate înseamnă permisul de trecere prin saloane în vogă, demnitatea de "a primi", de a organiza dineuri etc. Un traseu "monden" încadrează (limitează chiar) direcţiile de mişcare ale eroilor.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

El este periferic într-un singur caz, al rătăcitorilor ca Lică Trubadurul, pentru că rangul nu le permite înaintarea spre centrul acestei dispoziții spațiale de rang și poziție socială a orașului. De la "hoinăreala" burlăciei la retragerea spre periferie, centrifugă, a celor asemenea lui, mișcările lui Lică semnifică poziția subalternă, conștiința ei, și desigur voința forțării limitelor. Cum procedează nu de puține ori, autoarea lansează sugestia metonimică plecînd de la împrejurarea concretă care implică "locația":

"...își zise că duduia Mari **locuiește prea departe**, ceea ce era numai un pretext, Lică fiind un mare hoinar. Trase concluzia totuși justă că se făcuse mare schimbare în **domiciliul** tuturor cunoscuților lui. Era procesul nou de **locațiune**, ce azvîrlea epave, **disloca blocuri**, premenea nisipul mărunt al chiriașilor, **pornea melcii cu scoica lor în spinare**, în aparență la voia unor valuri capricioase, în realitate după legile noi ale aluviunilor. În felul acesta, toți intimii lui Lică, **mahalagii din trupul orașului**, fusese izgoniți spre **periferie** (s. n.)."

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

...generează, în romanul privirii nesățioase, veritabile puneri în scenă ale actului perceptiv. Universul Hortensiei Papadat-Bengescu se alcătuiește din viziuni arhitectural-ambientale întretăiate: camera de primire, salonul de **boală** și salonul de **bal** (reunite în palatul Walter), palatul de marmoră...mortuar (reședința Razu / Maxențiu), sanatoriul luminat de candelabre, pe jumătate confiscat de **colecțiile muzeului**, "apartamentul sanitar" al prințului tuberculos - spații paradoxale, impregnate de "originalitatea" compromisului existențial. Spații devia(n)te, în care **impuritatea** se acomodează structural lumii personajelor.

Viziunea "casei de simțire" nu este o figură pasageră în morfologia romanului bengescian. Asociată "casei de zid" pentru a oferi o compensație și a o distinge de **locuirea vizibilă**, "casa de simțire" numește **interioritatea ascunsă a ființei**, simultan cu atracția spre forul ei ultim. Scriitoarea manifestă obișnuita consecvență în descrierea analitică a personajului axată pe **imaginarul arhitectural**.

O situație dintre cele mai frecvente compune în mod echilibrat cele două "fețe" ale existenței, una materială și vizibilă, reprezentată de "domiciliile" elocvente, alta ascunsă și esențială. A se exprima prin **inter-mediul** ambiental devine o regulă (nu întotdeauna consecventă cu privirea "serioasă", neutră și neironică) în logica lumii pe care o descoperim în narațiunile Hortensiei Papadat-Bengescu.

Contiguitatea în care se înscriu termenii relației poate avea accidente, legături torsionate, precum în cazul soției doctorului Walter, Lenora. Femeia care, după opinia comprehensivului doctor Pejan, "**și-a greșit domiciliul**", descinzînd prin căsătorie în "palatul Walter", întrezărește ceva din fosta demnitate în **decorațiunile** "frivole" aduse la scenă

de tînăra amică Hilda Gert: "Numerose panglici, tuluri, dantele, prin îndemînarea Hildei fusese scoase din sertarele Lenorei şi transformate în păpuşi, abajururi şi alte frivolităţi. În **odaia astfel pestriţată** de cîrpe şi culori, Lenora regăsea ceva din existenţa ei trecută şi din **personalitatea nimicită**."

La o primă impresie, semnificaţia apare metonimic în aderarea "personală" la obişnuinţa de interior a fleacurilor domestice. În fapt, recompunerea decorului familiar şi definitoriu trezeşte în Lenora o zvîcnire de orgoliu, un sine somnolent şi anihilat în noua postură. Dintre termenii pe care (psih)analiza îi poate exploata, tocmai datorită aparenţei lor neutre, "**sertarele**"apar desigur, ca semne exterioare, materiale, pentru pliuri ascunse, inavuabile, ale sufletului personajului. O tematică a **ascunsului întunecat**, a **subteranei** şi a **adîncului** (imaginat ...arhitectural) se constituie în imaginile romaneşti ale discursului evaluativ, dirijat de vocea naratorială .

Ele sînt spaţii simbolic transparente ale **subconştientului**. Gîndul morţii, Lenora îl simte ridicîndu-se din "regiuni" materiale ale fiinţei, încă nedesluşit şi totuşi acaparator:

"Lenora se întristă, din **regiuni obscure** i se urca o intuiţie sinistră asupra boalei; se întorcea spre perete, strîngînd pe lîngă ea plapoma **ca pe un giulgiu**, şi închidea ochii privind în întunericul pleoapelor ceva spăimîntător."

Pentru alt context, metafora arhitectonică a **subteranei** este "decodată", explicită, în chiar discursul naratorial: "Scoborînd astfel în **subteranele conştiinţei**, (Rim) găsise gîndul mîntuitor de a se sluji de minciună." Obsesia arhitecturală îşi urmează cursul. Nu este de mirare, aşadar, să o regăsim în formula specifică, (semi)explicită, intens conotată evaluativ, în desemnarea unor personaje conduse de porniri "subterane", precum gemenii Hallipa. Scriind despre "domiciliul" lor pasager, romanul îi înscrie într-un **cod** - repetabil, cu uşurinţă perceptibil: "Ei se mulţumeau

deocamdată drept laborator cu o odaie din **subsolul facultății.** (...) **Viermuşi subterani**, se simțeau bine în întuneric. De altfel, aveau comunicație liberă cu sălile **suverane**, unde trona Rim. Acest <<liber parcurs>> le dobîndise curînd influență printre studenți (...)."

Ca întotdeauna, sensul literal - al dispunerii etajate a spațiului – este concurat de unul figurat, exprimat cu limpezime în text. Închipuită de traseul discipolilor lui Rim, rețeaua de vase comunicante trimite spre natura subalternă (subterană) a personajelor, dominate de figura "profesorului", din care vor face un **prototip** (suveranitate şi tronare în universul "viermuşilor"). Ideea **prototipului** (fiindcă gemenii repetă asaltul lui Rim asupra Siei, aici anticipîndu-se prin "argumente" metonimice - de ordinul aşezării în spațiu - atentatul comun, promiscuu prin solidaritatea agresorilor şi concomitența actelor) este exprimată, clar, şi în planul lui Rim. Pentru acesta, reflectat interior de o egoistă şi rizibilă imagine de cuceritor, prototipul este direct ... arhetipul: "**Don Juan** care era totuşi **prototipul** şi deci **patronul** lui." (s. n.)

Aproape fără excepție, personajele fantasmează o identitate viitoare, vegheată de orgoliu şi dorință, o proiecție ilustră, inavuabilă, asociind-o unui nou domiciliu, spațiu purtînd aureola unei demnități suverane. Noi.

În semidelirul reîntoarcerii iubirii pentru Elena Drăgănescu, prințul Maxențiu se proiectează în "raiul regăsit" al **casei ei** de pe "strada Catargiu". Ajuns la sanatoriul din Leysins, destinație curativă şi în acelaşi timp formă mascată de exil impus ("Pentru servitori, acum Maxențiu, acolo, departe, era ca şi mort, şi Lică stăpîn"), personajul se identifică prin **două** adrese / domicilii, între care unul, al Elenei Drăgănescu, fantasmat: "În adevăr, Maxențiu îşi declarase la Leysins **două domicilii**, prin una din acele fantezii exaltate (...)." Sensul dat de autoare nebuniei erotizante a bolnavului trebuie căutat în

solidaritatea simbolică (axată pe motivul **posesiunii**) între destinul insului şi aşezarea casei lui.

Cazul lui Maxenţiu, proiecţia intempestivă în viaţa / **casa** Elenei Drăgănescu dublează într-o variantă derizorie, însă anticipînd-o, adevărata ruptură care stă să se ivească în lumea femeii, în universul ei domestic-monden, prin introducerea violonistului Victor (Paul*, într-un loc, nesupravegheat de ...memoria textului) Marcian în **salonul** muzical destinat Concertului.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Philippe Hamon, *Imagerie. Littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, Paris, 2001, p. 28.
2. *Ibidem*, p. 50, *passim*.
3. Mario Vargas Llosa, *Scrisori către un tînăr romancier*, traducere din spaniolă de Mihai Cantuniari, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p.47.
4. *Ibidem*, p. 49.
5. *Ibidem*, p. 62.
6. Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, p.21.
7. Lăcrămioara Petrescu, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iaşi, 2000, p. 36.
8. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 112-113.
9. *Ibidem*, p. 114.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

"...CAMIL CITEŞTE LA DAME AUX CAMÉLIAS..."

„Cum mi-aş fi închipuit, de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu zvîrlind banii în faţa femeii, ca în ***Dama cu camelii****?"*

„Integrîndu-se arcuirilor largi de lac şi stofă, o femeie tînără şi palidă, a cărei linie incomparabil elegantă relua parcă motivul unduit al aripilor trăsurii, părea o ***Damă cu camelii*** *visătoare şi istovită, absentă cu totul la celelalte şiruri de automobile şi trăsuri, din care zeci de ochi căutau s-o privească măcar în fugă. Era numai o banală şi lacomă cocotă, fostă servitoare, care nu cunoştea* ***Dama cu camelii*** *nici măcar din traducerea apărută în „Biblioteca pentru toţi", dar care, cu uşurinţa levantinilor ori a specimenelor inferioare, frumoasă, neasemănat machiată, imita la perfecţie modelele ajunse aci din a treia, a patra mîna (cînd sensul şi conţinutul se evaporează şi cînd imitatorul nu mai ştie măcar pe cine imită)."*

Pentru autorul rîndurilor de mai sus, fie el de invenţie, ca Ştefan Gheorghidiu, fie Camil Petrescu, referinţa literară survine cu o anumită notă patetică. Cerebralilor eroi le repugnă o asemenea demisie în faţa teatrului sentimentelor, s-ar spune. S-a şi spus. Am avea de a face cu o voită punere în opoziţie a modelului livresc – de rang secund, cu o certă tentă melodramatică – şi a conduitei "antiromaneşti", antiromanţioase, jenate de patetismul implicat al motivului **Damei cu camelii**.

În realitate, chiar lipsite de contextul frămîntărilor (cerebrale mereu) ale eroilor care expun (mental, interior)

asemenea comparaţii, declaraţiile au ele însele o notă avîntată, mai sus cu cîteva "tonuri" faţă de discursul în care se configurează accentul obişnuit al comentariului naratorial.

De notorietate scenică, prin transpunerea subiectului în opera lirică **La Traviata**, motivul a rezistat secolului şi irizează în alte opere de ficţiune. E inutil să ne mai întrebăm ce anume din compunerea lui atrage cu forţa irezistibilă a "solidarităţiii în suferinţă". (O astfel de "frăţie" sentimentală îi face să se recunoască între ei pe Fred Vasilescu şi pe Ladima). Există un **ce** inefabil în sacrificiul **curtezanei îndrăgostite**. Sacrificiul de a renunţa, spre binele (familiei) iubitului ei, la viaţa nesperată de armonie care o făcuse să se retragă de pe scena mondenă. Hotărîrea **Damei cu camelii** de a rupe legătura cu cel iubit - **fără nici o explicaţie** - comportă riscul enorm al oprobriului partenerului. Sfîşierea lui, oglindind-o, în fond, pe cea a femeii, se transformă previzibil, acolo unde personajul suspectează frivolitatea, în furie. Motivul regăsirii îndrăgostiţilor sub semnul funest al unui **prea tîrziu**, în pragul morţii Margueritei, lasă să se întrevadă, cum ar fi spus Hugo, vîna tragică a destinului pulsînd pe frunţile lor.

Dama cu camelii reprezintă, dincolo de orice, tiparul dublu al femeii, transformat de o fantasmă obsesională, aici- în extremele cele mai clare. Este o polaritate care nu permite, altfel decît într-un şi mai blamabil compromis, calea de mijloc. Femeia visată, idealizată, şi femeia "cocotă" (e termenul folosit în romanele lui Camil Petrescu). De aici apăsata apropiere, în fragmentele citate, cu atributele **falsităţii** şi **lăcomiei**, emblemele chiar ale iubirii venale. De aici sinteza: femeia actriţă, de meserie, jalnică, odioasă. Care imită...o **Damă cu camelii**. În fond, de ce nu, putem vorbi de un tipar neîntinat, falsificat în variantele nefericite ale ...cîtor femei?

Studiul personajului camilpetrescian a scos la lumină, nouă cel puţin cu limpezime, ceea ce am numit un "complex al

Damei cu camelii". Poate fi înşelătoare atitudinea naratorului, aceeaşi în ambele romane, de a respinge cu superioritate o temă livrescă de rang inferior (cum s-ar numi astăzi, dacă ar fi să-i găsim un corespondent în genul ruşinos sentimental - *soap opera*, *pulp fiction*?), o istorie cu subiect melodramatic şi reacţiuni ale protagoniştilor considerate triviale. Să nu lăsăm, totuşi, deoparte, amănuntul că expresia disprețuitoare este a lui Ştefan Gheorghidiu, un personaj în situaţia vulnerabilă a bărbatului care se crede înşelat.

Evident rămîne faptul că **schema** - legată de iubirea sacrificială, secretul atotdistrugător, abandonul în defavoarea sinelui - apare tulburător în ambele romane. Chiar Ela, fără să fie ea prototipul, trece la rîndu-i printr-o asemenea situaţie, de vreme ce alege **să renunțe** la justificarea absenţei incriminatoare, care declanşează scena despărţirii dintîi. Că modelul a „gestat", că are o istorie anterioară construcţiei personajului din cel de-al doilea roman o demonstrează atît *avantextul*, cît şi motivele din **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.**

În rezumat, argumentele identificării *toposului* **Dama cu camelii** pleacă de la straturile cele mai adînci ale scrisului, de la încercările de roman, însemnări şi exerciţii de compoziţie; trec prin variantele de atelier ale unei nuvele neterminate, **Contesa bolnavă**; se reflectă în poziţia explicită a naratorilor faţă de subiectul literar şi, în fine, pătrund în inima celor două romane, vorbind despre un *underground* care a dictat linii recognoscibile intrigii şi soluţiilor narative în creaţia "diurnă" a lui Camil Petrescu:

"Există, în subconştientul artistului, un complex care va ieşi la suprafaţa operei, uneori în variaţiuni, uneori sub formă răsturnată, aşa cum se întîmplă adesea, cînd este vorba de lucruri «**refulate îndelung**», cum singur crede Autorul despre personajul său. Vom numi complexul «**Dama cu camelii**» şi îl vom pune în evidenţă într-o paranteză despre tematică în sfera

Personajului. Nu avem probe care să ateste prezența unor reminiscențe de lectură cu efect considerabil asupra unui cititor tînăr şi pasionat, avid şi deschis subiectului. Bruioane, documente literare - anterioare cu mult publicării romanului - conțin însă elemente clare în privința influenței romanului lui Alexandre Dumas fiul asupra viitorului romancier. Le putem percepe ca pe simple exerciții de **variațiuni** pe o temă dată, recognoscibilă, formă de *intertextualitate* declarată care, manifestînduse la nivelul „istoriei" conținute în *hipotext*, poate implica şi textul de gradul al doilea care este libretul operei **La Traviata**. Le putem, de asemenea, considera legate de o proiecție narcisiacă, ludică, a scriitorului, care pune în scenă un personaj numit „Camil", considerat un reflex al numelui conținut în titlu („**camelii**"): «Camil citeşte **La Dame aux camélias**». Acesta, asemenea lui Armand Duval, frecventează o tînără de sănătatea căreia este foarte îngrijorat. Semnele ftiziei sînt evidente, ca şi, în paralel, suferințele eroului din cauza geloziei. În alt plan al însemnărilor, pentru că ele nu formează nicicum un text, coerent, cum este cazul **Contesei bolnave**, tînărul îndrăgostit este Octavian Dumitrescu, al cărui nume apare sub formă abreviată în fragmentul de nuvelă (Octavian D.), aceeaşi inițială sub care se va găsi aspirantul Doamnei T. din romanul viitor. Solidaritatea tematică între proiectul de personaj care este baroana R. (văduvă) şi personajul Doamnei T. (o proiecție inversă a „Damei cu camelii") se arată limpede la o comparație atentă.

În nuvelă, personajul feminin este prefigurarea celui din roman, îndeplinind (anticipator) mai multe secvențe tematice. Dăruirea intempestivă, abandonul în brațele bărbatului care le idolatrizează (episodul D. în roman, fără accentele repulsive) coincid; de asemenea „oglinda întoarsă", înțeleasă de narator drept revelația cutremurătoare, survenită după ştirea morții celui iubit (episodul dezvăluirii „tăcerii" lui Fred, de către Autor).

Deznodământul istoriei (personajul masculin îşi ia viaţa, din disperare, din iubire) şi „recuperarea" semnificaţiilor ignorate ale acesteia (sacrificiul absolut care s-a săvîrşit, în numele iubirii, prin actul suicidului) vor fi făcute cunoscute în acelaşi fel (în acelaşi scop) protagonistelor, de către un martor, confident al ambelor personaje. Doar că, în roman, asistăm, cum se poate bine înţelege, la o „divizare semantică" a lui D. (sau D.O.) în două personaje distincte, D. şi Fred. Primul, de altfel, „preia" un rol ingrat, care nu există în **Dama cu camelii**, postura de amant acceptat din milă. Registrul „nobil" al personajului este cu totul transferat asupra lui Fred. El este cel care înfăptuieşte sacrificiul, ca şi Octavian D.

Camil Petrescu a fost vizibil preocupat de aceasta soluţie tematică, intrigă şi *clôture* în acelaşi timp. Putînd fi considerată ca făcînd parte din *avantextul* romanului, nuvela **Contesa bolnavă** conţine într-o formă apropiată motivul secretului ţinut pîna la moarte şi dezvăluit celui rămas de o împrejurare care devine, în sensul acesta, restauratoare de destin, lovitură de teatru, amestec de suferinţă şi iluminare." (1)

Relaţia de intertextualitate există, oricît de surprinzătoare ni s-ar părea, şi nu o putem ignora. Cele dintîi şi totodată mai clare proiecţii apar în **exerciţiile** pentru un viitor roman (un proiect nebulos de roman, în care se vede cum autorul se lasă purtat în voia inspiraţiei spontane, fără nici o preocupare de „construcţie", ca într-un veritabil dicteu automat în privinţa sintaxei, a coerenţei narative). Scriitorul (pre)lucrează linii vizibile ale subiectului **Damei cu camelii**, cum sînt boala tinerei curtezane, iubirea sfîşiată a bărbatului, gelozia crudă, titlul în conjuncţie cu numele (personal), auctorial şi fantasmat totdată. De remarcat ar fi rolul intermediar pe care îl ocupă, în această apropiere de tema în discuţie, libretul operei lirice, **La Traviata**. În varianta originară de relaţie intertextuală se află romanul lui Dumas fiul şi **La Traviata.** Putînd fi considerată cu uşurinţă o rescriere,

opera lui Verdi este un *hipertext*. Influenţa acesteia din urmă asupra imaginarului şi textelor camilpetresciene o presupunem, din raţiuni ce se impun.

Notele disparate, în amintitele bruioane, fac referire la **tenor**, la **scena** precisă - ca element, ca secvenţă a reprezentaţiei operei -, la **spectacolul** în care, pe scenă, bărbatul o umileşte pe **Violeta**, aruncîndu-i banii în faţă.

Fără dificultate, recunoaştem referinţele directe la textul de grad secund. Marguerite, personajul din **Dama cu camelii**, este acum **Violeta**. Nu vom şti dacă citarea explicită a personajelor şi configuraţiei scenei melodramatice e gîndită ca formă de **specularitate**, element de *mise en abyme*, în povestea pe care personajele concepute de autor încep să o întruchipeze. Ar fi vorba, în acest caz, de *o seară la operă*, corelativ teatral, spectacular, al unor frămîntări pe cale de a destrăma cuplul fictiv (Camil – şi, fără nume, iubita sa). În a doua posibilitate, nu putem, de asemenea, şti dacă intenţia va fi fost conformarea faţă de **modelul livresc**. Ar fi trebuit să se dezvolte aici acea formă de *intertextualitate*, presupunînd citarea - transformare a *hipotextului*. Mai departe, argumentele care vorbesc despre legătura subterană a operei „oficiale" a scriitorului cu *hipotextul* ţin de traseul sinuos specific emergenţei motivelor dintr-un subconştient „de lectură".

Cea mai brutală formă de pedepsire (umilirea în public şi sublinierea, în context, a statutului eroinei, de femeie întreţinută) persistă ca motiv, pe de o parte, în conştiinţa **cititorului de ficţiune** care este personajul camilpetrescian ("Cum mi-aş fi închipuit, de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu zvîrlind banii în faţa femeii, ca în **Dama cu camelii**?"), iar pe de altă parte, în scena de la Tekirghiol, a romanului **Patul lui Procust**.

Citǎm, în continuare, traseul unei descoperiri pe care am prezentat-o în cartea consacrată personajului camilpetrescian.

Ea se include, azi, de la sine, şi subiectului **Scenei romanului**. Ar fi lipsit fără motive din perspectiva astfel gîndită. Ne-au condus spre această convingere trei feluri de manifestări ale motivului: explicite, inconştiente (sau răsturnate) şi camuflate. În final, regăsim un precedent de notorietate în *underground*-ul romanului proustian, care... rescrie (potrivit unui studiu recent) motive ale operei **Carmen** de Bizet, pe libretul unor celebri, în epocă, scenarişti, al căror spirit este...dispreţuit de personajele lui Proust.

"Argumentele apropierii în profunzime a operei de *toposul* **Dama cu camelii** (într-un fel de intertextualitate abisală, care o depăşeşte pe aceea voită, exersată de scriitor) se organizează în mai multe nivele ale „coerenţei". Dacă am putea vorbi de *structura obsedantă,* cum a făcut Charles Mauron vorbind despre „metaforele obsedante" şi „mitul personal" al Autorului, aceasta ar fi, întîi, *proiecţia sinelui, narcisiacă, la nivelul onomastic* (Camil, „camelii"). Mai departe, în componentele tematice ale pseudo-personajului din manuscris: o deficienţă senzorială (indecizia face ca notele să varieze, sub acest aspect, între cecitate şi surzenie, dar conţin şi o subită soluţie a infirmităţii, prin operaţie), apropiată de situaţia reală a scriitorului.

În romanul **Patul lui Procust**, Fred se arată de asemenea ca **proiecţie a sinelui** (auctorial, n. n.) printr-un amănunt de mare însemnătate (şi în ordinea naraţiunii, dar şi în sensul pe care încercam să-l dăm acestei aproprieri, autoidentificatoare):

„În ajunul Sf. Gheorghe, catastrofa atît de temută luni de zile n-a mai putut fi ocolită .(...) «Astăzi este aniversarea iubirii noastre. Voi dormi la tine...»". Prezentarea primei întîlniri de dragoste între Fred şi Doamna T. se face mai tîrziu în roman, conform logicii asociaţiilor involuntare. Aceasta avusese loc, după dorinţa expresă a Personajului, pe 22 aprilie

(„în ajunul Sf. Gheorghe"), în garsoniera sa nouă, mobilată după gustul ei:

„La 22 aprilie vreau cheia şi apartamentul. (...) În prag i-am repetat:

În seara de 22 aprilie dorm la mine acasă. Nu?"

22 aprilie, ziua de naştere a lui Camil Petrescu, după calendarul vechi, corespunzînd mai cunoscutei 9 aprilie, este invocată narcisiac şi în jurnalul propriu, publicat sub titlul *Note zilnice*:

„Nelly Sterian îi explica (soţului ei, n. n.) serios şi amuzat:

- Pe Kuki l-am avut cu adevărat într-o dimineaţă de Sf. Gheorghe. Camil ne invitase pe noi, pe Leni şi alţii, să sărbătorim ziua lui. Atunci l-am cunoscut chiar. (...) Am fost epataţi. O noapte delicioasă... Am făcut tot soiul de nebunii, la Băneasa, pînă s-a făcut ziuă bine, cînd am venit acasă veselă şi numai la el mă gîndeam. Atunci l-am avut pe Kuki. (...) Bărbatul ei rîde, căci el, cel dintîi, a susţinut multă vreme că Kuki e al meu. Carol se miră de acceptarea indiferentă a povestirii. Culmea e că nici Gina, nici Nelly nu mi-au fost amante niciodată."

Indiferenţa personajului jurnalului la aceste mărturisiri este mimată. Orgoliului său i se înfăţişează, într-o coincidenţă pe care tocmai de aceea o consemnează, o dublă declaraţie tardivă: Gina C., cu o „ciudată sinceritate", dezvăluise şi ea, soţului şi lui Camil, o credinţă asemănătoare („Toată seara m-am gîndit la tine" etc.) .

Autoproiecţia nu se produce numai în personajul lui Fred Vasilescu. Ladima datorează mult, temperamental, autorului său. Există însă, în această insistenţă asupra datei de naştere, transformată în roman în momentul crucial pentru

istoria de iubire dintre cele două Personaje, o voluntară ipostaziere secretă. O „semnătură" a scriitorului.

Numele, de asemenea, al lui **Fred** pare descins direct din **ALFREDO**, Germont, cum îl cheamă, în **La Traviata**, pe Armand Duval. Convocînd şi celelalte „variante" anterioare / complementare ale Personajului, obţinem, poate, un traseu al „desprinderii" numelui: (AL)FRE(D)O. Cel puţin aşa ar fi făcut, într-o ipotetică „*microlecture*", Jean-Pierre Richard.

Ceea ce este de neînţeles în comportamentul lui Fred faţă de Doamna T., enigma constitutivă a dramei amîndurora, brutalitatea gratuită cu care o respinge se pot regăsi, tematic, în **Dama cu camelii**, doar că, aşa cum s-a înţeles, rolurile sînt inversate. Ca şi Marguerite Gautier, care a admis sacrificiul de a renunţa la omul iubit, Fred Vasilescu pare obligat la acelaşi supliciu. La fel, o tăcere desăvîrşită, care-l inculpă. *Secretul* (personajul acţionează împotriva sentimentelor lui, provocînd răul dezastruos fiinţei celei mai dragi) este ţinut pînă la moarte, după care un personaj „informat" (tatăl în romanul lui Dumas, naratorul din nuvela *Contesa bolnavă*, Autorul în romanul *Patul lui Procust*) restabileşte „nevinovăţia", dizolvă (chiar dacă prea tîrziu) *malentendu*-ul. Pe de altă parte, Fred păstrează, din atitudinea lui Alfredo, gelozia feroce, nesăbuinţa de a o umili public pe Doamna T:

„-Doamnă, eşti o neruşinată. (...)

S-a ridicat în picioare, cu faţa puţin lungită de uimire, cu ochii mari... *de-abia mai respira* ... îşi frămînta degetele lungi, parcă puţin uscate, vii.

-Cine eşti dumneata? Ce vrei? (...)

Parcă m-ar fi pălmuit. (...)

-Cine sunt? ce vreau?... Ai uitat cînd frămîntam cu dumneata droturile divanului meu?"

Ca şi în cealaltă situaţie, (în opera inspiratoare) scena se sfîrşeşte printr-o provocare la duel." (2)

Merită studiat întreg comportamentul naratorului care descrie scena de la Tekirghiol. Că o face la un moment al confesiunii, dureroase şi expiatorii, cumva, nu limitează cu nimic efectele dezastruoase ale acţiunii lui, orbite, pe "scena clasică" a geloziei. Întreaga secvenţă, episodul nefast al întîlnirii protagoniştilor după despărţirea fără motive aparente, ascultă de regulile ***punerii în scenă****, sau, ca să folosim expresia lui Vasile Popovici, ale* ***teatralizării epicului.*** *Aflaţi sub luminile concrete ale unei scene reale- un loc public, unde se află cunoscuţi şi necunoscuţi - în care vorbele le sînt auzite şi orice mişcare înregistrată, Fred Vasilescu şi Doamna T. reiau parca scena dintre Alfredo şi Violeta. Drama femeii este adîncită prin* ***expunerea publică,*** *a poveştii intime, a secretului despărţirii, a dispreţului lui Fred - exprimat în cel mai odios mod posibil. Un salvator, prezent şi el la reprezentaţia tristă a defăimării Doamnei T., este Ladima. El va cere satisfacţie lui Fred, într-un gest fundamental de onoare.*

Cititorul înregistrează gesturile tuturor ***actorilor scenei****, deopotrivă cu dispoziţia lor în spaţiu, în afara şi în mijlocul reflectoarelor imaginare care separă* ***scena*** *(jucată) de restul spaţiului, destinat spectatorului, celui de-al treilea personaj, cum l-a numit Vasile Popovici, fără să se aplece însă şi asupra zăcămintelor de teatralitate din epicul camilpetrescian. În fond, iniţiativa nefericită a adresării, care adaugă suferinţă persecuţiei hazardului (întîlnirea nedorită în public), este a lui Fred, în amintirea căruia se desenează, recompusă cu detalii precise, scena răzbunării de gustul cel mai îndoielnic. El, naratorul, este şi un spectator (dedublat?) al întîlnirii care l-a avut drept protagonist. În timp ce-i aruncă vorbe incalificabile, privirea lui înregistrează, ca a*

spectatorului, şocul femeii, respiraţia ei dificilă (motiv cunoscut?), frămîntarea degetelor exsangve...Participarea lui este separată interior (într-un act al vederii, împărtăşind inconştient suferinţa care se reflectă în gesturi şi paloare) şi brutală în ***replicile de scenă****. Doamna T., Dama cu camelii- apar împreună, supratextual, ca victime gratuite ale orgolioasei* ***puneri în scenă****, spre ştiinţa publică, a geloziei lui* ***AL(FRED)O.***

"În romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* există referiri exprese la „marile «scene» clasice": „Cînd sufeream atît din cauza unei priviri, nici nu-mi puteam închipui între mine şi ea vreuna dintre aceste **scene excesiv patetice, durabil aplaudate**. Nu puteam vedea între noi o discuţie ca în **piesele de bulevard**, cu implorări, cu explicaţii, cu stăruinţe de a se împăca." Urmează expunerea subiectului unui film „în care nevasta îşi umileşte îngrozitor bărbatul", situaţie care sfîrşeşte într-un compromis de neconceput pentru erou. Corelativul teatral /cinematografic este prezent pentru a scoate în relief, *a contrario*, ca şi în scena de uvertură a romanului, distanţa pe care Personajul o pune între sine şi ceilalţi. (Personajul este însă contrazis de propriile afirmaţii: „Credeam că niciodată nu voi mai fi în faţa acelei femei, *ca s-o pot zdrobi.*")

Fred Vasilescu apare, cum s-a văzut, şi într-o astfel de „scenă". El se arată în roman drept o fiinţă mai contradictorie, chiar, decît Ladima. Natura lui profund dilematică rămîne una pînă la final, fără ca, în vreun fel, cineva să poată desprinde „adevărul" / sensul comportamentului (auto)impus. „Citit" în cheie intertextuală, Personajul reprezintă o formă combinată, „androgină", a protagoniştilor *Damei cu camelii.*

Pasajul face pandant unei alte teme privilegiate de scriitor, atît în primul, cît şi în al doilea roman. Relaţia

model-imitator este totdeauna tratată cu sarcasm, răsfrîngînd, subtextual, o convingere intimă a Autorului, el însuşi „deschizător" de cale, imitat etc. (Să amintim, pentru domeniul literar, certitudinea scriitorului de a fi „autorizat", cum îi spusese Mihail Sebastian, apariţia unui alt fel de romane, de fi fost iniţiatorul unei formule noi, fapt ce ar fi făcut, de pildă, ca G. Ibrăileanu să nu publice / să nu se hotărască a publica *Adela* decît după ce Camil Petrescu a avut succesul ştiut!).

Modelul este ipostaziat mai ales în lumea scenei, pe care Camil Petrescu o invocă frecvent, şi care-i oferă suportul celor mai multe comparaţii. Emilia imită, fără succes, o comediană care, la rîndul ei, imită pe Elvira Popescu (nu pe scenă, ci în culise, adică în gesturile cotidiene). Ela „imită" neconvingător, însă traumatizant pentru privitor, ceea ce înseamnă că-şi compune o „poză" studiată, care trădează înstrăinarea ei. Imitaţia nu înseamnă doar supunere penibilă, lipsă a consistenţei sau a valorii proprii, ci şi mistificare a „conţinutului" interior. Personalitatea, care va fi ea, se manifestă astfel, într-un fel de pervertire care repugnă întotdeauna naratorului.

Virulenţa observaţiilor din fragmentul citat are şi o altă conotaţie. Distanţa între emblema fictivă („Dama cu camelii") şi cea care pozează, aici, readuce în planul discursului o chestiune esenţială pentru definirea personajului feminin, la Camil Petrescu. Cocota de pe stradă, somptuos instalată în trăsura ei, poate oricînd să înşele, cu aerul de fragilitate şi inocenţă. Tiparul este, de aceea, mai ales actriţa / cocotă, fără ca naratorii să se ferească de cuvînt. Problema nu se află însă aici, ca dovadă rapida „descifrare" a esenţei acestora. Adevăratul cutremur interior îl produc incertitudinile Personajului în privinţa femeii adevărate, pe care o situează, conştient (deformator) şi inconştient (traumatizant pentru sine) în teribilul tipar al „Damei cu camelii". Care ar fi acesta?

Natura dublă a feminității, în construcția masculină: una înaltă și una joasă. Gelozia eroilor este semnul că ceea ce este virtual degradant în femeie începe să fie temut, presupus; că deja, pe drumul scindării, care se poate naște dintr-o simplă mistificare, imaginea ei nu va mai putea fi recuperată niciodată întreagă.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RE-SCRIEREA INTERTEXTUALĂ. LA DAME AUX CAMÉLIAS

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

„Transcendența" textuală se manifestă și în construcția personajelor. Dacă un titlu precum *Patul lui Procust* este unul „reminiscență", conform opiniei lui Liviu Călin (de la Léon Daudet, *Le lit de Procuste*, al cărui rezumat ar fi apărut în „Flacăra" condusă de C. Banu, în nr. 15 din 26 ianuarie 1913), este posibil ca influențele unui subconștient de lectură să fi fost mai numeroase la romancierul nostru modern. Așa cum preacitatul motiv proustian al *madeleinei* a putut fi pus în relație, de Julia Kristeva, cu numele unui personaj, Madeleine Blanchet (din opera *François le Champi* de George Sand), între copleșitoarele – ca număr – exegeze proustiene își face loc și teza potrivit căreia subiectul volumului *Un amour de Swann* reia, în profunzime, pe cel al iubirii personajelor lui Prosper Mérimée, mult mai cunoscute prin intermediul libretului și spectacolului de operă *Carmen*. O literatură „minoră", așadar, convocată intertextual / tematic în volumul inaugural al *Căutării timpului pierdut*. Thierry Laget (3) enumeră detaliile care ajută la identificarea motivelor. Un prim element este dat de *avant-texte*: prenumele *Carmen*, în unele bruioane din 1909, îl *precedă* pe cel din varianta finală, *Odette* (de Crécy). La început, nici José, nici Swann nu se simt atrași de femeie. Ei sînt, totuși, „robiți", iar momentul declanșator – provocator se leagă de floarea culeasă și oferită. (Odette culege „catleyas", sau o crizantemă). Carmen minte ca și Odette. Dansează și cîntă pentru José. Odette cîntă la pian, pentru Swann. Carmen îl părăsește pe don José pentru un toreador, Odette flirtează cu ridicolul Forcheville. Libretul operei este semnat de Henri Meilhac și Ludovic Halévy. Or, amintește exegetul, Proust afirmă în mai multe rînduri în roman că prințesa des Laumes are un spirit care „coboară din Mérimée și a găsit ultima

expresie în teatrul lui Meilhac şi Halévy." Swann, arată Thierry Laget, „posedă acelaşi spirit. El este, astfel, aproape predestinat să se îndrăgostească de o Carmen care este creaţia sa. Odette pe care o cunoaştem nu este adevărata Odette de Crécy, ci personajul inventat de Swann." (s.n.)

Într-o postură narcisiacă (ludică), *avantextul* camilpetrescian figurează relaţia cu scrierea *şi* opera *Dama cu camelii (La Traviata)*: „Camil citeşte «La Dame aux camélias»". Bruioanele nu vor da naştere la un roman (ne aflăm în faţa unui *proiect* de roman „nerealizat", cf. Florica Ichim, Camil Petrescu, *Documente literare*.). Titlul este însă citat de cîteva ori în primul roman, deşi rezerva faţă de „metonimia" reprezentată - situaţie de viaţă, „scenă clasică" este afişată, cf. şi Al. Călinescu (4). În pofida *distanţei* luate, structura de profunzime trece, combinat, răsturnat, în cel de-al doilea roman. Cel mai important element de apropiere este oferit de motivul *secretului*, ţinut pînă în ultima clipă şi dezvăluit partenerului, de un confident. " (5)

BCU IAŞI/CENTRAL

NOTE

1. Lăcrămioara Petrescu, *op. cit.*, p. 124.
2. *Ibidem.*
3. Thierry Laget, *Un amour de Swann*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 88-89.
4. Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986.
5. Lăcrămioara Petrescu, *op. cit., passim.*

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCENA ŞI IRONIA. CU UN *INTERMEZZO* DESPRE TEATRALIZARE ÎN EPICUL CARAGIALIAN

DESPRE CUM NIMIC NU ESTE CE PARE A FI

... între protagonişti fericiţi şi nefericiţi, despre oglinda întoarsă a cuvintelor nevinovate şi meşteşugul vorbitorului inteligent. Despre cel ce ascultă şi cel ce conduce ceremonia. Cu un sfîrşit despre "trouble-fête".

"**Nimic nu este ce pare a fi**". Avertisment misterios, răsunînd impersonal în penumbra lucrată, à la Hitchcock, a imaginii ceţoase: vă amintiţi, poate, laitmotivul unei serii cinematografice de succes, **Twin Peaks.** Formula în sine trezeşte reflexul glosării - scrierea pe apă, neputinţa captării sensului întreg. Ori, în preajma meditaţiei fenomenologice, tristeţea devenirii oarbe. Sau imponderabila, kunderiană, "uşurătate a fiinţei"..., "insuportabilă". Dar, vai! *Envol* filosofic, sub o umbrelă bufă: filmul desenează graţios în clişeele policier / thriller-elor de duzină. Ce sens capătă, ne întrebăm, efortul de a mai "spune" încă o dată, *la fel*, în tradiţia bine întemeiată, de tot îndoielnică, a operei de consum, în atotcuprinzătorul **kitschland**? Poezia filmului dictează însă rangul creaţiei. De asemenea, discursul subtextual, ironic, bucurîndu-se de libera manifestare, atîta vreme cît cineva "face cu ochiul", iar jocul este posibil. Este acceptat, este chiar "regulă a jocului". Iar acest "*la fel*"(..."aşa e, dacă vi se pare..."), cum şi suava, în aparenţă, imitaţie de serie fac toată arta. În această superficie înşelătoare, s-o numim interfaţă, zonă părelnică de asemănare, sau chiar de "identitate", abia aici vin să de-construiască semnele discursului negativ, insurgent.

Prin atitudinea ironică, ceea ce pare a urma reţeta, a se conforma unor reguli, se arată ca *parodie* a formei. Pe direcţia imitaţiei subversive, deconstructive, ironia este reprezentată de o transformare intertextuală pe care o recunoaştem oricînd în *parodie*. Constructul ironic se aseamănă, în for(t)ul lui adevărat, cu schema mitică a uzurpării dublului, cu un fratricid abstract. În "oglindă", cel asemenea e sortit pieirii.

Natura *dual*ă a actului discursului, fără de care nu avem de-a face cu Ironia, înseamnă, în două straturi, supunere şireată la o semnificaţie inofensivă, *familiară*, dar concomitent sabotare nemiloasă a sensului avansat, prin înţelesul care se tace, dar este "elocvent" şi savuros pentru un receptor complice. Există însă cazuri, ca mai sus, cînd, arătîndu-se cu degetul, *limbajul pe dedesubt* , direcţia "*oblică*" a citirii devin pe dată "transparente". Ele se prezintă sub chiar *eticheta ironiei*, pe care o celebrează o dată în plus, autoreferenţial: nimic din ceea ce se spune nu este ce pare a se spune. Tentaţia mistificatoare este unul din fundamentele pragmaticii ironiei. Ea este şi cea mai comună, regăsindu-se şi în cotidian, în lumea "vorbită", în relaţiile obişnuite. Joc şi reflex de ipostaziere superioară a celui care o produce, ironia este la ea acasă şi în salonul aristocrat şi în berăria "amicilor", şi la fierăria lui Iocan.

Avem aici, putem considera, definiţia scurtă a registrului ironic, instituit prin mesajul care *ascunde* un sens "ocrotit", fundamental *altul*, esenţialmente contrar celui de suprafaţă. Ironia este un joc în spaţiul limbajului şi în, firește, interiorul modalităţii de semnificare, de naştere a semnului lingvistic. Prin excelenţă *duplicitar*, modul ironic născut în limbaj se manifestă ca intenţionalitate dublă, atît în privinţa vorbirii, cît şi în aceea, esenţială, a receptării. Verbul ironistului este acaparator, învăluitor pentru victimă, dar în acelaşi timp sarcastic în urechea "cititorului" aflat pe calea adecvată a înţelegerii. Miere şi otravă, sau, în termeni mai neutri, inofensiv şi agresiv - dimpreună.

Plăcerea ironiei este convivială, neputînd străluci în absența celui invitat la festin, "mon semblable, mon frère". Martorul are și el statut variabil, în funcție de abilitățile sale. Se poate mulțumi cu fotoliul său de observator norocos, pentru că sagace, după cum are libertatea să intre în joc. Nu rareori, cel care decodează sensul ascuns al ironiei este antrenat în reprezentație. El dă replica, ajută la verosimilul înscenării, se pune gaj pentru seriozitatea demersului, îl confortează suplimentar, prin însăși prezența lui, pe cel săgetat.

Ascultătorul nostru este "mîna a doua" în operația vivisecției pe care o practică ironistul. El înțelege ce aude și este martor la spectacolul inteligenței. Are cinismul păcălitorului și tace complice. Ironia nu se poate concepe, așadar, în afara schemei teatrale, cu protagoniști dintre spectatori : două categorii, vai! Aici se întrevede și diferența fatală între spectatorul mistificat și cel activ, adevăratul "destinatar", al treilea.

În fapt, se poate spune că însăși pasivitatea (nu neaparat, mereu, naivitatea) garantează succesul ironiei. Ce ar fi plăcerea ironistului și a complicelui său fără **consimțămîntul ridicol al victimei la propria-i defăimare**? Firește că nu mai are "nici un haz" falsul inocent, cel care și-a păcălit "agresorii"(în celebra schiță *C.F.R.*, spre pildă, să ne-o amintim), lăsîndu-i să guste din voluptatea jocului ironic, să creadă că l-au învins, să se îmbete cu vinul tare al puterii (rîsului interior) pe care le-o conferă efemera superioritate - așadar: de circumstanță. Acel "credeați că..." (atît de natural "trouble-fête", atît de caragialian, în esență, de "pișicher"), deznodămînt fatal pentru ironia deconstruită , transformă subit pozițiile de forță. Mod de a spune că protagoniștii și-au schimbat rolurile: cititorii, deopotrivă cu "actorii" instalați pe tronul Ironiei sînt obligați să admită că au fost, ei înșiși, jucați. Făcuți să creadă că "inocentul" este victima si(n)gură.

Spectacolul se termină amar. Nu-i de mirare.

SCENE CARAGIALIENE

Sentimentul de *familiaritate* pe care-l trezeşte pagina lui Caragiale, la orice vreme s-ar deschide, nu vine doar din memoria noastră literară, care se activează pe loc, fără a fi supusă voinţei. Există întotdeauna dispoziţia contrară, conştientă, de a citi opera *ca şi cînd* lucrul s-ar întîmpla pentru prima oară. Spre a salva promisiunea pe care o întrevede în noua lectură, cititorul se străduieşte să închidă, pe cît se poate, vocea care-l "instruieşte" dinainte, amintindu-i în ce teritoriu se află, ce reliefuri stilistice îl aşteaptă, în ce "cheie" îi va vorbi textul. Poate fi făcută să tacă această voce a propriilor noastre aşteptări în privinţa operei? Este dat lecturii "senine" să refacă traseul înţelegerii fără apăsarea uriaşă a memoriei activ(at)e?

Caragiale e scriitorul care a pătruns pînă în subconştientul nostru de lectură. Îl "citim" în tot locul, tentaţi să dăm situaţiilor de limbaj, de viaţă, acelora atinse de aripa deriziunii, ori de sumbra "fatalitate" un corespondent (literar) notoriu. Pentru români, se-nţelege. Este, aşadar, imposibil să ne bucurăm de promiţătoarea "uitare", aceea care netezeşte atenţia unei noi citiri. Formulat altfel, adevărul pare să fie acesta: recitirea nu descoperă ceva care să nu fie, deja, *aşteptat* de (im)pacientul cititor.

Inventată de el, cheia în care se exprimă "lumea" lui Caragiale ascultă de o reţetă inefabilă, comică pînă la frison. O lume care *se repetă*, într-o operă care *se autocitează* ar fi pierdut pe drum mulţi entuziaşti. De ce nu se întîmplă niciodată aşa? Atracţia pe care o exercită, tiranic, textul lui Caragiale spune ceva despre măsura veritabilei magii cu care el îşi „răpune"cititorul. O bună parte din această putere vine din faptul că autorul respiră cu nesaţ, el însuşi, aerul comediei. Că

autorul îşi închipuie personajele într-o postură veşnic "de rîsul lumii", fără deosebire, într-o proporţie uriaşă: ca un alt "pedagog de şcoală nouă", aflat în faţa rîndurilor de inepuizabile, potenţiale, victime ale sarcasmului auctorial. Cu cît autoritatea este mai vie, cu atît ...fascinaţia victimei este mai puternică.

De ce nu se dezechilibrează, însă, lumea robită a maestrului şfichiuitor? Răspunsul este la îndemînă. Dezastrul persecuţiei "victimei" este reprodus în varii situaţii care ne arată o categorie consistentă de personaje preluînd rolul persecutorului (chiar dacă temporar, pentru că integrat nu de puţine ori schemei comice a ...retroversiei, fatalei *viceversa*...). Unele dintre acestea, precum ...Bubico, "puiul" Goe, sau tînărul ofiţer de roşiori îşi atrag, prin insolenţă, o cruntă pedeapsă, iar satisfacţia naratorului este neascunsă. Degrabă iritabil, omul caragialian (şi poate mai abitir auctorele însuşi) se bucură de orice "reparaţie", chiar dacă micii tirani susamintiţi par a fi apăraţi de însăşi condiţia lor inatacabilă. Deşi "nu face să...", povestitorul exultă cînd se simte răzbunat: curat sadism. Să nu ne depărtăm, însă.

Între povestirile şi nuvelele publicate la cumpăna secolului al XIX-lea (în *Gazeta săteanului*, printre altele, *Vatra, Moftul român*) se află cîteva "localizări" după istorii, anecdote orientale sau europene, care au circulat în culegeri de gen şi pe care Caragiale se grăbeşte să le semnaleze conştiincios. Astfel trasat intertextul, captează mai mult interesul secret, subreptice al autorului pentru ceva special, dincolo de subiectul în sine. Să ne mulţumim cu prompta adresare ironică din nota la *Poveste* (subintitulată *Imitaţie*): "*Subscrisul roagă pe onorata şi competenta critică să nu-i denunţe acest plagiat. E o poveste veche, pe care o iscăleşte numai întrucît i s-a părut că nu-i rău să o înnoiască.*"? Sau să judecăm "înnoirea" după toată **rescrierea** caragialiană, aceea care conferă aerul de familiaritate, senzaţia de ...*déjà lu,* nota

de lejeritate spumoasă, sistarea prin *etc., ş.c.l.,* a ...urmării diegetice, a "vorbei lungi", graba spre *poanta lui*, nu neaparat cea finală, canonică? Exemplele ne trag de mânecă: sînt *detalii*, de care autorul se amuză cu anticipaţie, le repetă **fără** (nici un) **sens epic**, le face să sune în urechea şi sub ochiul cititorului. În *Kir Ianulea*, împielițatul inventează amintiri despre părinţii săi, răpuşi de neiertătoarea boală *hurduharismos* (ivită în urma prînzului creştinesc de post, succesiune de fasole şi ridichi):

"Călugărul a-ntrebat *încă o dată*:

-Înţeleg, fiilor, dar trebuie să-mi spuneţi: aţi mîncat *fasole şi ridichi sau ridichi şi fasole?*

Iar mama i-a răspuns cu glasul leşinat:

-Ridichi şi fasole..." (Fatalitate: **viceversa**...vor îngîna involuntar amintirile noastre de lectură.)

Ca peste tot în lumea lui Caragiale, *viceversa* pîndeşte cu un mare potenţial destructiv. Aşa a înnebunit (?...indecizie auctorială) Lefter Popescu. Aşa s-a arătat, inofensiv, cuvîntul *ragăm* din scrisoarea amicului, devenită translucidă în supă. Aşa s-au înfăţişat vederii, după şapte ani, oasele bietului Cănuţă, ca pentru a-l confirma definitiv, iar nu pentru a da sens opresiunii soartei, care l-a şi îngropat de viu. Nu degeaba personajele din *Două loturi* şi *Cănuţă om sucit* împart acelaşi refren. Cine credeţi că se lamentează isteric: "Hahaha! Să ştii, nene Turturene, că le găsim tocma a doua zi după termen...**Îmi cunosc eu norocul**!...Hahaha!" ? Şi cine "...fiindcă şi el era român, a făcut şi politică: a părăsit totdeauna opoziţia, din cauza nemărginitei şi injustei ei violenţe, în ajunul venirii ei la putere, şi s-a alipit totdeuna la guvern, *care-n definitiv nu era aşa de vinovat*, cu cîteva zile înainte de trecerea acestuia în opoziţie. Şi pe urmă **iar aşa, şi tot aşa**."?(s. n.)

Cănuţă ridică însă motivul la inconturnabilă paradigmă. "*Desigur numai din pricina firii sale pe dos*", comentează inocent naratorul, "*i s-a părut lui Cănuţă două palme mult mai dureroase decît bătaia de deunăzi.*" Cu alte

cuvinte, tot Cănuță confuz, căzut în monotonia corecției jurnaliere... E drept că unele momente ies cu artă: "...*pe Podul Mogoşoaii?* Şi şart, part! O pereche de palme *fierbinți* peste urechile *degerate*."

Mare paranteză ni se deschide pentru motivul *corecției intempestive*. **Palmele** jupînilor (1st place) , ale taților, *amicilor,* institutorilor, ba chiar a lui Lefter ("Şi-i trage Țîchii o palmă, s-o năucească") se aud cum răsună în toată opera, ca un contrapunct impetuos. După caz, pot surveni şi replicile, nu excluse din schema (sau **scena**) provocării. Iată una din ele, însoțind *ieşirea din scenă,*...întrucîtva grăbită, a lui Lefter Popescu:

"Şi după ce i-au luat văzul, trage-i, pumni, palme, şi pe urmă care cu ce apucă, baba cu o cratiță, fata cu o scurtătură de lemn şi femeia cu un tîrn (...):

-Na belete! na belete!! na belete!!!

Cînd au ostenit bine chivuțele, a plecat şi d. Lefter, *destul de ostenit* şi dumnealui, *dar repede*, şi *cu capul gol, de degrab' ce-i era* – şi chivuțele după el:

-Ho! Ho! Nu mai vrei belete? sa mai vii la belete!" (s. n.)

Furnicătura de palmă a împăratului din istorioara *Poveste*, mai sus amintită, se instalează treptat, dar *previzibil*, pe măsură ce fiii se înfățişează cu cererea nepotrivită. Primul are parte de un răspuns imperial, cu argumente rostite calm: "Fătul meu, asta nu se poate. Eşti fecior de împărat şi ai să fii împărat. Nici inima ta n-are voie să bată cum îi place, nici tu n-ai voie s-o asculți cum bate." Al doilea stîrneşte precipitarea mînioasă (*impacienta* cunoscută, febrila aplecare tiranică): "De ce, de ne-ce...Uite pentru că nu vreau eu! zise împăratul răstit. Ieşi afară! ieşi, *că se-ntîmplă nu ştiu ce!"*(Cititorul ştie, deja: al treilea nu mai apucă nici să pună întrebarea.) "Se scoală împăratul necăjit foc şi şart! o palmă lui Prîslea, de a răsunat tot palatul: - Ieşi afară, mucosule!" Suită în ritm caragialian. În

felul acesta îşi trădează autorul "modelul" (anecdota preluată, povestea etc.) Ba chiar şi mai explicit. Să ascultăm ce face Caragiale din intriga şi finalul *Imitaţiei*: "Ileana şi Ileana, că de unde nu, îmi fac seamă singur!" (destul de economic, şi clar); la sfîrşit, **de plictiseală**, împărăteasa (picotind de somn) pune capăt tratativelor (pentru **deznodămînt**, în sensul propriu al cuvîntului: cine să ia pe Ileana, dintre cei trei fraţi merituoşi): "-Doamne! măria ta, cum sunteţi dumneavoastră bărbaţii! (...) stau şi v-ascult de-atîta amar de vreme... am căscat de mi-a trosnit fălcile. Ce mai tura-vura...vorbă lungă degeaba? Iaca, o s-o ia ăl de l-o iubi fata, că dreptul lui e!" Diplomaţia Efimiţei unită cu decizia rapidă a *mamiţelor* din *Momentele şi schiţele* artistului.

În spiritul *lui*, vom salva de la *vorba lungă* restul *motivelor*, adunate spre a justifica senzaţia că opera e construită ca un sistem de vase comunicante, în care "genurile" sînt relativizate cu bună ştiinţă. Tocmai fiindcă observă "regula", scriitorul nu i se poate supune. A ţinut Caragiale la un "repertoriu" personal, care-l face azi recognoscibil, sau (cînd nu e vorba de autopastişă) geniul său comic se serveşte doar de acest repertoriu, *autocitîndu-se*, şi duce astfel deriziunea spre alte, subtile, configuraţii? Atît de **ale lui**, dar apărînd în textele "poveştilor", **temele comice** ale lui Cargiale sînt "lipite", cusute cu aţa albă a ironiei intertextuale, dobîndind o altă coloratură stilistică.

"Să le numărăm...": *odrasla*, aici progenitura iadului, nici mai mult, nici mai puţin, *stupită de deochi* (ca Goe) de starostele dracilor; *mamiţa* reîntrupată, cu ambiţiile ei, în ţiganca ajunsă doică de împărat, Ianuloaia vituperînd pe seama "*berbantlîcurilor dumnealui*", (în mod logic, ar urma chiar "*dumnealui*"), lanţul "*fatalităţii*" care l-a pîndit pe Cănuţă de la naştere, cînd moaşa ***faisait défaut***, din pricină de ch(i)ef, Cănuţă apostrofat ca un alt Spiridon: "*Dar să dormi şi să manînci ştii?*", calcule de timp şi *orare*, în nuvela *La hanul lui*

Mînjoală, identice cu cele din *C. F. R.* şi din restul schiţelor şi comediilor ("un ceas şi jumătate..., trei sferturi de ceas..., două şi jumătate, şapte trecute...") şi cîte altele.

Uriaşă a fost, la Caragiale, plăcerea de a (se) amesteca nestingherit (în) toate lucrurile - aparent diferite, aparent serioase -, deconstruindu-le, încălcînd bunele convenţii şi rezervînd cititorului un traseu intertextual. Multe din soluţiile comicului caragialian vin din amestecul discursurilor "de gen". Dincolo însă de potenţialul evident al rescrierii ironice, de parodia ca formă de intertextualitate, ne aflăm, cu citarea ostentativă a *propriilor teme / clişee,* într-o altă cheie a partiturii artistului. Anecdota *Partea Poetului,* în care personajul titular ajunge la porţile cerului, voind a-l întîlni pe Dumnezeu şi a-i cere , ca în poveste, oarece, spune mult despre vocea "unificatoare" a operei. Sîntem în plin *Caragiale*, iar nu în simpla situaţie comică datorată repetării, în cer, a *...aşteptării în antecameră.* N-ar mai avea, vorba amicului, "nici un haz" dacă în vocea Sf. Petru nu s-ar fi strecurat, îndărătnică, fals binevoitoare, dar... clară, replica **feciorului** (sau a funcţionarului la ghişeu, sau a altor nesuferite personaje intermediare...).

"Dar sfîntu-i taie vorba :

-Drăguţă, să ierţi, domnul acuma are alte treburi; mai du-te şi te mai plimbă, vino aldată."

MALENTENDU *ŞI* MAL... ENTENDU.
NENOROCIRILE AVANSCENEI

Între lucrurile existînd "de cînd lumea", petrecerea, sărbătoarea, serbarea sînt, pentru trăitorii în tradiţia reiterată a carnavalescului, repere ale vieţii înseşi . **Ch(i)eful**, în varianta lui balcanică, este o bornă a entuziasmului popular, trăit individual cu voluptatea pierderii în lume, prin ea, o formă a **convivialităţii** la care ospăţul este negreşit completat de bucuria colectivă, împărtăşită, de o gregaritate veselă şi lipsită de conştiinţa diurnă, socotitoare. "Cheful" face să tacă, în oameni, neliniştea diferenţei, interogaţia gravă, orice alt discurs... Sărbătoarea devine o pasageră pierdere a conturului social, ca să vorbim doar de cea mai constrîngătoare formă de raportare la colectivitate, o răsturnare a ordinii mundane şi implicit o celebrare a acestei libertăţi: saturnaliile implică modelul. Dincolo de toate, probabil că există populaţii mai dispuse la dinamica identificatorie, mai aplecate către comunicarea gălăgioasă, exuberantă, cu Ceilalţi, cu lumea...Prea multă teorie pentru a defini propensiunea naţională spre petrecerea colectivă nu este necesară.

O ştia prea bine Caragiale, îmbătat de plăcerea de a privi şi de a fi în posesia *adevărului uman* cuprins în pornirea spre existenţa indistinctă, ce acordă gregarităţii, in-diferenţei, un loc categorial. Cine crede că autorul şi-a făcut o profesiune de credinţă din "*simt enorm şi văz monstruos*" pare a scăpa din vedere tocmai apetitul *enorm* al scriitorului pentru situaţiile ***cocasse***, pentru ceea ce este (privit cu voluptate) "caraghioz" (şi monstruos, de ce nu?). Mica mărturisire cataloghează, altminteri, o dispoziţie pasageră, a călătorului poposit la Grand Hôtel "Victoria Română", ne-adaptat la zarva citadină, la tumultul carnavalesc, la zgomotele mulţimii. Situaţia propune, narativ vorbind, **insolitarea** personajului în mijlocul celorlaţi.

Faptul este anticipat cu economie, în *incipitul* schiței: "Toată noaptea trecută moțăisem ghemuit în unghiul unui vagon de clasa a doua, *înghesuit de o companie veselă de bucureșteni cari se-ntorceau de la o expoziție – un potop de impresii și amintiri...*" E, să zicem, continuat de senzația personajului că diferența se amplifică: "Sosirea mea produce senzație. *Toți ochii se pironesc asupră-mi.* Opresc o cameră și stau la o masă în partea restaurantului să beau o bere... *Privirile mă săgetează*; pe lîngă cei de la mese, ies acuma *să se uite la mine* și cei de la cafenea..."

După cele două momente de asalt, verbal și vizual, al mulțimii, după sentimentul acut al izolării (altminteri, ocrotitoare), personajul ajuns în "urbea sa" trebuie să dea piept cu manifestarea "populară" exterioară, nu poate dormi (situație exploatată tematic copios în creația autorului): "*...Deodată sar în picioare...zgomot mare în uliță! Merg degrab la fereastră...*"(obicei nestrămutat, n. n). Că este vorba despre *hingheri*, despre scandalul iscat între polițiști și femeia arestată, jucînd patetic rolul victimei, adică transformînd în *scenă spațiul exterior*, ca mai sus, sau despre petrecăreți pe uliță, zgomotul, tărăboiul, petrecerea despart întotdeauna pe spectatorul insolitat de mulțimea înlănțuită în pornirea comună.

Ceea ce se repetă este agresiunea sonoră, care a împărțit deja în două scena povestirii. *Spectatorul needificat* și *ceata* de scandalagii, cheflii, zgomotoși apar ca un tandem în imaginarul caragialian. Ca o **formulă** creatoare, chiar, de **intrigă** (precum în *Conul Leonida față cu Reacțiunea*), în jurul căreia se animă întreaga acțiune (pînă la descoperirea finală), sau ca un motiv secundar, complement auditiv reamintind personajelor existența urbei...Pînă și într-o proză gravă, cum este *În vreme de război*, larma de afară anunță o iminentă confruntare, reluînd modelul. Pe rînd temută (de popa Iancu) și acceptată (de Stavrache, om de han, obișnuit cu zarva), ceata gălăgioasă are momentul ei de mister:"*Dar bubuiturile se-*

ndesesc – sunt oameni mulţi afară. D. Stavrache, fără să mai asculte de stăruinţele popii, care tremură ca varga, îl împinge cît colo şi trece în prăvălie. Trăgînd bine cu urechea, hangiul înţelege că are de a face cu o lume veselă: o ceată de răufăcători e mult mai serioasă şi mai tăcută; nu rîde şi nu chiuieşte aşa cu chef pe la miezul nopţii. Şi d. Stavrache a ghicit bine."

Revenind la sintagma, devenită celebră, a "simţului *monstruos"*, înţelegem că împrejurarea care opune pe spectator actorilor comediei zgomotoase "de afară" măsoară, de cele mai multe ori, sensibilitatea accentuată a celui dintîi. O iritabilitate care schimbă proporţiile, deformînd înţelesul. În pragul "fandacsiei", Efimiţa şi consortul ei construiesc disproporţionat semnificaţia petrecerii de Lăsata secului. O aşteptare nervoasă, atingînd paroxismul percepţiei, întreţine tot **delirul** gradat al lui Leiba Zibal, din nuvela *O făclie de Paşte*, tematizat în text: *"Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sunt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase şi agitate. O încordare înaltă a atenţiei ascute simţirea auzului în singurătatea nopţii; cînd ochiul e dezarmat şi neputincios, auzul pare că luptă să şi vază."* Infirmitate pasageră, lipsa văzului slăbeşte puterea înţelegerii. Victima este oricum într-un spaţiu devenit avanscenă...Ce se întîmplă (sau se "petrece") **alături**, dincolo de spaţiul vizibil, deplasează accentul, controlează, deformînd-o, atenţia protagonistului. În ordinea textului, dubla scenă oferă concursul simultaneităţii unor forţe inegale, mistificate prin **malentendu**. Cînd implicarea "fandacsiei" şi a ...puseului interpretativ (irepresibil în lumea caragialiană) este comică, îi auzim pe Leonida şi Efimiţa. Cînd acelaşi efort concentrat auditiv pe scena invizibilă slăbeşte dramatic puterile eroului, ne aflăm în plin scenariu de groază (un frison ne avertizează de precaritatea graniţei între ele). Pe o scară a simţurilor iritate, desigur că percepţiile lui Leiba Zibal ating apogeul: *"Ceea ce se petrecea în acel creier ieşea din*

sfera gîndirii umane: viaţa se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate ***se vedeau*** *şi se auzeau,* ***se pipăiau enorme****, de proporţii haotice.*" Nu însă "enorme" sînt şi temerile asediaţilor republicani? Disproporţia e stăpînită cu măsură de autor, pentru bunul motiv că ea iscă şi **malentendu-ul** rizibil şi traseul **delirului** (la vreme de noapte, la vreme de război, în larma unei sărbători ignorate: lăsata secului sau alaiul pascal).

Aşteptarea anxioasă verifică, aşadar, la Caragiale, posibilitatea tratării în registre diferite a uneia şi aceleiaşi teme. Ce-i paralizează deopotrivă pe hangiul Stavrache, pe Leiba Zibal, pe Leonida...? Un **revenant**, un **mort viu** (ca fratele farsor ce **revine** cu o surpriză pregătită din timp: scrisoarea decretîndu-l mort e ...plastografie), un "**strigoi în întunerec**", luat în litera manifestării lui, terifiante pentru ascultător, sau un... "**goi**" ameninţător de cu vreme (Gheorghe). Iminenţa confruntării între protagonist şi temutul agresor **mal ... entendu, neauzit** cum trebuie, cere o rapidă înţelegere. Comică devine în jocul consorţilor insomniaci, care caută explicaţia, neîntîrziat, în gazetă şi citesc *à la lettre* metaforismul stupid al retoricii zilei: *<<Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întunerec, ea stă la pîndă ascuţindu-şi ghearele şi aşteptînd momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale.>>* Zarva şi "zavera" confundate, **aceşti** păcăliţi omagiază eterna victimă comică. Ceilalţi, doar nevinovatul (fatal însă) **malentendu**.

Malentendu şi... **mal entendu**, neînţelegere, dar şi...ne-auzire corectă a replicilor care se nasc pe o **scenă inaccesibilă**, ca o ironie teatrală.

Situaţie din care se nutresc, deopotrivă, comedia **Conul Leonida faţă cu reacţiunea**, neliniştea călătorului la **Grand Hôtel Victoria Română**, dar şi panica unor personaje cît se poate de grave, din proza scurtă a autorului, ca Leiba Zibal din

O făclie de Paşte, sau hangiul Stavrache din nuvela **În vreme de război**.

Meditînd la toate acestea, ne-am dat seama că se poate vorbi profitabil şi despre neînţelegere, *malentendu*, ca formă a receptării, a lecturii critice. În istoria literaturii, noi puncte de vedere corectează, nuanţează, denunţă (obligatorii) vechi *malentendu*-uri. Dinamica ideilor sudează în tandem "neînţelegerea" şi corectarea punctului de vedere, ca momente cu o vizibilă dialectică.

Malentendu-ul poate fi, pînă la urmă, fertil, ferment pentru dezbaterea viitoare; aşadar, într-un mod sofisticat, poate: generos. De la ignoranţă la mistificare (în pragul căreia se opreşte, căci neînţelegerea este benignă), de la interpretarea eronată la verdictul asupra valorii, **malentendu**-ul obligă la gestul restaurator, acela care "scutură praful" de pe scrieri, în vederea clarificării unor poziţii anterior formulate.

Ce este altceva - în concepţie - poemul **Epigonii**, decît denunţarea unei astfel de evaluări eronate? Poetica (implicită) eminesciană, modelul de creator pe care Eminescu îl glorifică, în numele **credinţei absolute** în poezie, se întrevăd în alegerea înaintaşilor drept adevăraţi purtători ai "adevărului" poeziei.

Şi nu este, oare, pe de altă parte, implicată ideea de **receptare - neînţelegere**, în celebrul poem **Dintre sute de catarge**? ("Nenţeles rămîne gîndul / Ce-ţi străbate cînturile, / Zboară vecinic, îngînîndu-l, / Valurile, vînturile.") Sortit să poarte spre neant un sens imanent, misterios, sau pur şi simplu neînţeles, cîntul devine vestmîntul orfic al unui "gînd" întrupat doar în mintea creatorului.

Revenind la lumea lui Caragiale, vom exprima ...cîteva păreri, prilejuite de întrebarea asupra actualităţii operei scriitorului. **Actualitatea lui Caragiale** rămîne o temă tenace a receptării, o vie "fatalitate", pîndind, cu sentinţa deja ştiută, concluzia fără surprize. Atîta că, antrenată de variantele

concrete ale înțelegerii ei, în diverse epoci, "actualitatea" este și **vină** și **premiu**, este dublu orientată. Pentru contemporani, actualitatea va fi fost (cum s-a și spus cu tendință) "partizanat politic", coborîre în jocul imund, în miasmele zisei imoralități (politice - *y compris)*. Vom accepta că aceasta este **neînțelegerea** fondatoare, originară, a apropierii critice de Caragiale. **Malentendu** istoric, în trena căruia se află, opunîndu-i-se, **apărarea lui Caragiale**, condusă de Maiorescu, în articolul **Comediile d-lui I. L. Caragiale**. Pentru a disipa o neînțelegere, Maiorescu arunca în aer interpretarea sub specia "actualității" (adică: subiect nedemn, literariceşte, imoral etc.), invocînd dimensiunea general-umană eternă, a tipologiei ficționale. Chestiune de estetică, argumente schopenhaueriene.

Cu alte cuvinte, **"imoralitatea"** lumii lui Caragiale (recognoscibilă, fatal "a noastră", zicem astăzi) devine **imortalitate**, adevăr etern ș.a.m.d. Sub lentila cititorului de peste un secol, lumea lui Caragiale este "actuală" sub impulsul identificator, în hazul de necaz al sincerității cu sine a românului. Așadar, ...viceversa, cum ar veni.

"Caragialeşti" se trezesc situațiile de viață, verbiajul, vidul gîndirii, impostura demagogică, fatalitatea, ***viceversa***, amorul fără glorie, ***angel radios***, propensiunea belicoasă... lesne reversibilă (firește că în:) opusul ei. "Republicanii" de la Ploiești și de aiurea, "boborul", rromânii verzi, revoluția, reacțiunea, dar și Piața Independenții ca etern reper al schimbării de umoare, al concilierii contrariilor au devenit, vai, emblemele liber consimțite ale imaginii despre sine a românilor.

Nu este acesta un (vechi) **malentendu** ?

Actualitatea lui Caragiale este de căutat, sîntem convinși, în rezistența geniului său, de speță comică, la eroziunea de orice fel. Și aceea temporală, care "schimbă" valorile (teoria lui E. Lovinescu), instituind o distanță între creație și înțelegerea valorii ei. Și celălalt tip, născut din

frecventarea asiduă a operei, din recitirea, ecranizarea (de nu puține ori,...ecranarea), răstălmăcirea ei prin exercițiul paricid al regizorului etc.

Cațavencu, Farfuridi & comp., Zoe și Trahanache, Jupîn Dumitrache, "bobocul" Conu Leonida, cu Efimița aferentă convoacă o lume "neexistentă", sublimă în cheia comicului. Cațavencu, pentru a lua exemplul cel mai tocit, prin ...uz, va pierde iremediabil în alăturarea cu afinul său, parlamentarul (în carne și oase), "alesul". Dar el, chinuit de țărișoara lui, agresiv și docil, maleabil în mîinile destinului care-i joacă feste, plutește deasupra-ne, în **proporția de aur** a construcției care l-a destinat artei.

Caragiale nu a sperat decît această înțelegere: a artei lui neverosimile, iar nu a virtuozității mimetice, aceea care, într-un fel, a fost zidită în temelia atacurilor plecînd din ...actualitate! "Cel mai fluierat autor român", cum însuși se numea, cu umor, a trecut grațios peste toate **malentendu**-urile (unele de-a dreptul mistificări). A intentat, în 1901, proces de calomnie celui care inventase culpa de plagiat și a avut, în avocatul Barbu Ștefănescu-Delavrancea un... alt apărător celebru. A fost el însuși plagiat, în Franța, tot cu **Năpasta**, în anul 1902. Anul în care propunerea de premiere la Academie a volumului **Momentelor** este respinsă.

Neînțelegerea, accidentul relației critică-autor au fost fatale doar în acest moment. Neînțeles, atunci, exilul lui Caragiale?

Lucruri simple pot fi respuse. Caragiale a fost de-a dreptul prizonierul artei lui. Jocul său literar, deschis, a mers dincolo de numărul de aur, sau proporția de aur, pe care le-a aflat negreșit. S-a repetat cu bună știință, s-a rescris pînă la autopastișă, a exersat o intertextualitate abisală, proiectîndu-i pe Mitică, pe Lache, pe Mache în variațiuni care par nesfîrșite. Cine i-a citit discursurile turneului electoral alături de Take Ionescu i-a regăsit, tresărind, și acolo.

Autorul a fost cîştigat de hazul esenţial. S-a întîmplat ca el să scrie în româneşte. Hazul este apatrid. Caragiale îşi spunea arvanit.

Au malentendu, salut!

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

UMBRA AUTORULUI SAU IRONIA DISCURSULUI ROMANESC

"Dispariţia elocutorie"...a autorului, invenţia realistă cu cea mai puternică determinare în sfera poeticii romanului, rămîne o (acceptată) iluzie. Că va fi voit scriitorul să concureze "starea civilă", impasibilitatea divină, imparţialitatea "oglinzii plimbate de-a lungul drumului", faptul n-a fost niciodată în realitate atît de convenţional. Efectele autorului, respiraţia sa zeiască nu fac doar diferenţa, ci impun cititorului un confort intelectual faţă cu inutile arabescuri demonstrative, între care schizoidia declarată a romancierului. Romanul are de spus numai întrucît povesteşte şi povesteşte numai întrucît iluzia este menţinută cu toate "sacrificiile" impuse de operă. Lume nefirească prin luminile extensive ale rampei, dar aspirînd ipocrit la o anonimă contopire în nediferenţiatul "tablou" mundan, romanul aruncă de la început reţele ironice , *comme si de rien n'était...* Pretinde serios şi mimează ignoranţa în privinţa cursului evenimentelor ş. a., ş. a.

Romanul ironiei asigură protagonistului o **scenă**.

BCU IASI/CENTRAL LIBRARY

IOANIDE ŞI SALVAREA PRIN IRONIE

Primul roman românesc care invită la o lectură integrală în cheia ironiei este, fără îndoială, călinescianul *Bietul Ioanide*. Impunînd încă din titlu natura oblică a discursului şi, respectiv, o vocaţie ludică abia disimulată, "nevinovat" manifestă, romanul pare o recreaţie intelectuală pe timpuri de recluziune. Reversul meditativ al atitudinii "neserioase", al opţiunii pentru jocul înţelesului ambivalent, trebuie gîndit în legătură cu vremurile sub care le e dat să trăiască şi scriitorilor.

Precum marchiza lui Valéry şi în pofida împotrivirii sale mimate "*cu o vehemenţă crescîndă*", Ioanide ieşi, totuşi, ...la ora cinci, să onoreze ceaiul oferit de Saferian Manigomian. În ajun, Gaittany îl obligase la o adevărată paradă de false argumente, printre care se putea desluşi însă farsa *refuzului*. Pentru un om ca Gaittany, lipsit "*de imaginaţie şi foarte sugestionabil, luînd în serios pe oricine se exprima cu convingere, care se invada de motivările de fantezie ale lui Ioanide*", ironia (mecanism abia înfăţişat de narator) încoronează victima comică. Degeaba a jucat Ioanide pe balansul semnificaţiilor, pînă la ridicarea vălului: "*spunea toate aceste enormităţi pe un ton de badinaj, dorind parcă să insinueze că e conştient de neseriozitatea lor*". Gaittany nu receptează sensul, se pătrunde de obstinată încredere, "*închipuindu-şi că un om ca el* [Ioanide, n. n.] *poate avea realmente astfel de repulsii, absurde pentru altul*". Deşi supralicitată ("*Ioanide însă nu părea el însuşi convins de raţiunile sale, încît căuta să le consolideze. Întrebă superfluu la ce oră era ceaiul...*"), ironia satisface intelectual un singur partener al dialogului: pe Ioanide însuşi. Pretextele sale, pe bună dreptate "absurde", ocrotesc – dacă naratorul nu mistifică, la rîndu-i - un motiv caduc, îmbrăcat în construcţia fastuoasă a retoricii personajului: cravata potrivită unei astfel de

împrejurări "*i se rupsese în mînă*". În relatarea ulterioară a victimei, motivaţiile arhitectului culminează hilar cu aceea că "*îl supără apusul soarelui*". Desfăşurate disproporţionat, ca o *raillerie* de rea – credinţă ("*Nu pot să sufăr odăile lui nemăsurate,... pendulul,...ceştile albastre preistorice* etc."), detaliile construiesc descriptiv, însă în răspăr, opunînd convenţiei romaneşti o subtilă aşezare în schema preteriţiei, ca retorică introductivă, prevenindu-ne totodată asupra structurii personajului şi a superiorităţii sale spirituale. Ludică descripţie *interogativă*, în plus, iată deschiderea unui roman al cărui amfitrion dă tonul inconfundabil al jocului ironic. Întreaga dispoziţie inaugurală pune în scenă discursul dublu al ironiei, acela care necesită o corectare semantică de proporţii, printr-o lectură *à rebours*. Mod de a spune că ceea ce aparţine superficiei comunicării trebuie remaniat, "rescris". Indiferent dacă sursa acestui discurs este vocea culiselor, naratorială, sau a protagoniştilor, romanul profită copios de spectacol. Pentru G. Călinescu, apetitul ironic enorm face ca, în concurenţă cu personajul eponim, naratorul să se exprime cînd cu o distanţă suspectă, cînd cu o indiscreţie muşcătoare: omniscienţa lui provoacă, musteşte de atitudine. Opera minează insidios modelul. Ascultă de un demon interior care-şi rîde de unii şi de alţii, dezertînd de la regulile clasice ale romanului.

"Bietul" Ioanide întrupează visul călinescian al creaţiei. Totul îndreptăţeşte a vorbi despre parafraza mitului fondator, ilustrat de constructorul sacrificial. Destinat operei sale himerice, captiv al unor forţe mai puternice decît legăturile lui pămînteşti, creatorul se află singur cu opera sa, imagine a castelelor în lună, promisă doar lui. A "construi în lună", ca *sărmanul* Dionis în propriul său vis, a edifica o existenţă fantasmei este totuna cu a gîndi aşezarea ei într-o lume care *încă* nu o vede. Planurile lui Ioanide se nutresc din aceeaşi putere vizionară. Ca semn introductiv, *Bietul Ioanide* apare, retrospectiv, drept configuraţie oblică a titlului. Mai departe

decît reflexul citirii lui în cheie eminesciană (geniul privit condescendent) şi, de aceea, oarecum în serie titulară cu *Sărmanul Dionis*, formula deschide în roman posibilitatea situării ironice în lume. O vocabulă stereotipă, sugerînd, amestecînd graba compasiunii cu o românească reaşezare în temeiul lumii, cu ce i-a fost dat fiecăruia, o reacomodare la cursul vieţii. Nu vom uita că autorul o "împrumută" de la personajul care-şi exprimă compătimirea pentru pierderea suferită de Ioanide. În ordinea evenimentelor, aceasta trădează măcar o dată ironia traseului: coincidenţa, fatalitatea, "conspiraţia detaliilor". Proiectat de Ioanide, fostul cavou al familiei Hagienuş devine la propriu mormîntul Picăi. Simetric, "biserica lui Ioanide" impune acceptarea paradigmei sacrificiale: "*severă, este pentru mine un fel de Curte -de - Argeş în care am zidit umbra a doi copii. Sînt un Meşter Manole dublu*". Aparent empatică, însemnînd a te pune în locul, a suferi cu cel aflat în durere, *Bietul Ioanide* răscumpără, cu o etichetă - şi într-un cinism implicit -, situarea inferioară a tuturor celorlalţi faţă de personaj. O revanşă subtilă, inavuabilă, pe care şi autorul o lasă a se manifesta cu dublul ei sens. Dincolo de tragedie, victorie efemeră şi măruntă a celorlalţi; ca titlu, ironie a modestiei abuziv asumate, construită ca un scut, pentru a acoperi eşecul.

Inteligenţa alertă şi, firească, orgolioasă, simţul infailibil al propriei superiorităţi, priceperea şireată, natura lesne de recunoscut a exemplarului unic prin care impune, de pildă, femeilor, l-au predestinat pe Ioanide notorietăţii. Insularitatea agravează însă diferenţele şi atrage replica violentă a rivalilor. Personajul ţine la distanţă lumea printr-o permanentă frondă, chiar dacă realizarea ei este, uneori, neexprimată, rămînînd o simplă, superioară atitudine. Salvarea pe care autorul o rezervă protagonistului, modul său de a opune definitiv lumii distanţa separatoare se vor manifesta în *ironie*. Toate spaţiile discursului sînt impregnate, începînd cu cel interior. O putem

considera *ironia gîndită*, aceea care-l înfăţişează, încă de la început, drept singur actor în regalul ironiei: "*Gîndindu-se ce-ar zice dobitocii aflînd ce idei trec prin mintea sa, Ioanide rîse aproape deschis, de unul singur, şi-şi mai umplu o ceaşcă de ceai.*" Pentru majoritatea, precum Pomponescu aici, sensul comportamentului şi discursul lui Ioanide rămîn misterioase, impenetrabile: "*Ioanide nu-l onorase pe Pomponescu nici măcar cu o mişcare de antipatie, ignora totul, ducea candoarea pînă la jignire. Savantă prefăcătorie, spre a gusta căderea ministrului, sau sinceră bunătate? Se îndoi că Ioanide putea fi aşa de infernal după o dramă zguduitoare.*" Pentru cei mai atenţi, Ioanide este *Graeculus insidiosus*, "*un mehenghi*" care "*joacă pe mai multe cărţi*", cîştigînd tot timpul. Soţia ştie doar regula, nu întotdeauna şi cum s-o citească: "*A răspunde nu, înseamnă în stilul lui Ioanide da, raţionă doamna Ioanide. O dată această premisă stabilită, faptul putea fi considerat şi studiat.*" Deşi recunoaşte discursul oblic, ironia vine, de astă dată, din aplicarea mecanică a formulei: doamna Ioanide *dă greş*, presupunînd că a surprins, sub vorbele soţului, adevăratele intenţii.

Privind mai cu seamă *raporturile de ironie* ale aşezării personajelor, vom vedea că Ioanide are cîteva replici semnificative în roman. Sînt nu doar simetrii, ci imagini de-realizante, ale unui dublu posibil. Să notăm varianta serioasă *in spe*: arhitect cum Ioanide, rival şi deopotrivă pretendent la atenţiile Indolentei - Pomponescu. *Ironia* cu care-l înzestrează aproape ostentativ naratorul îl însoţeşte oriunde, însă *fără nici un haz*. Este, dacă acceptăm calamburul, un *grav al ironiei*, ceea ce revine la categoria ridiculizată încă de spiritul rabelaisian, a celor care nu ştiu să rîdă: *les agélastes*.

În plin spectacol, ironistul stîrneşte reacţiuni. Neseriozitatea lui Ioanide, strivitoare pentru *agélaste*, oripilează pe Gonzalv Ionescu, gafeurul cu delegaţie, bufonul

inconştient, dublul negativ al ironistului ("*se simţea revoltat din toată inima de neseriozitatea lui*"). Privit cu disproporţia comică, slujind ironiei, Ioanide sfidează triumfător şi în amor: "*posedat de Eros, striveşte, muşcă. Centaurul în cavalcadă*". Dezerţiunea comică a lui Hagienuş şi a lui Sufleţel de la locul scenei surprinse între Ioanide şi Ioana nu este ceea ce pare. Oroarea de indiscreţie (Hagienuş?), postura nepotrivită de *voyeuri* fără voie nu ar fi dat un asemenea impuls energetic retragerii lor. Scopul este vehicularea grabnică a *imaginii în sine*, desprinsă parcă de autor din romanul Donnei Alba - scena sărutului carnasier. În suita raporturilor de ironie cu personajul central se înscrie şi natura eredităţii negative, ilustrate deopotrivă de Tudorel şi de Pica. Pentru propriul său genitor, "*băiatul era voluntar ca şi Ioanide, în forma inferioară a obstinaţiei (credea arhitectul)...*" Tocmai de aceea, succesul persuasiunii devine improbabil: "*chestiunea depăşea cu mult limitele pedagogiei paterne.*" "*Junele*", cum îl ghilimetează naratorul, urmînd indirect vorbirea interioară a tatălui ("dobitocul", mai simplu raportat la categoriile lui Ioanide) "*făcea altă politică.*" Degradarea naturii *idealităţii*, cum şi împrejurarea inacceptabilă că o a doua sacrificată este Pica, subjugată erotic de un "Mirabeau de Dunăre", verifică ereditatea eşuată, acoperită de ironie. Apărînd subit tatălui drept "*adevărat monstru de disimulaţie*", Tudorel nu mai poate intra în jocul *nevinovat* al ironiei pe care-l descoperă, oglindindu-se reciproc, maestrul şi ucenicul. Cazul se ilustrează cu alt tandem, Hagienuş-Petrişor ("- *Ce să fac cu casa? observa Petrişor, privind pe tatăl său cu difidenţă, recunoscînd în el propria-i fire mistificatoare*"). Şi el confiscat de o "cauză" pe care o serveşte cu oarbă determinare, fiul întregeşte şirul monomaniilor din roman, replici posibil ironice ale visului lui Ioanide. Situaţiile disperate, de criză specifică monomanului, reunesc în cupluri – la distanţă – personajele. Gonzalv Ionescu, un fel de funcţionar al ştiinţei, bolnav de

citare compulsivă, deschide lista. Dezastrul este pentru el omiterea unei surse bibliografice. Pentru Bonifaciu Hagienuş, înstrăinarea bibliotecii lui sacre. Baletul buf este acelaşi: accese de panică, alergarea nebună pe străzi.

Ectoplasma naratorului invizibil, privilegiatul, demonstraţia vie, mizantropică şi definitivă a proiecţiei sale, *Bietul* Ioanide suferă blînd efectele ironiei auctoriale. Una acceptabilă, care-l atestă într-o oglindă imaginară drept singurul dublu veritabil.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCENA EXOTICĂ. UN ...EASTERN MEDIEVAL

În Europa secolului al XVII-lea, un călător român trece porţile Marelui Zid al Chinei. Nu este un aventurier, iar suita de 150 de curteni şi oficiali care-l însoţesc se află în subordinea sa. Primit cu ceremonialuri complicate şi imuabile, percepute în amănuntul lor deseori bizar, demnitarul este Nicolae Milescu Spătarul, căruia ţarul Rusiei, Alexei Mihailovici, îi încredinţează, în 1675, ambasada itinerantă spre Extremul Orient. Ţinta călătoriei este oraşul imperial, Pekin, iar de la Moscova pînă la reşedinţa bogdihanului, marele Han al împărăţiei Kitai, pare a se întinde întreg pămîntul. Înaltul sol apare contemporanilor drept om strălucit al timpului său, cunoscut în Europa diplomatică din vremea lui Ludovic al XIV-lea, cel care, la recomandarea ambasadorului Franţei la Stockholm, Arnauld de Pomponne, îl şi primise pe "baron Spatarius" în 1667. Admirator al erudiţiei umaniste a lui Nicolae Milescu, traducătorul din limba greacă al *Vechiului Testament* - versiune ce va sta la baza *Bibliei de la Bucureşti* (1688)-, ambasadorul Regelui Soare l-a îndemnat să scrie, pentru mai buna cunoaştere a raporturilor între dogma catolică şi cea ortodoxă, **Enchiridion sive Stella Occidentalis Occidentali Splendens** (*Manual sau Steaua Orientului strălucind Occidentului*): "Am fost surprins să găsesc un om - scrie Arnauld de Pomponne - , **aşa vecin cu Tartaria**, dar atît de instruit în limbi şi cu o cunoaştere atît de generală asupra tuturor lucrurilor. El cunoaşte bine latina, însă consideră, întrucît greaca a fost principalul său obiect de studiu, că este mult mai ştiutor în aceasta. Cunoaşte bine istoria şi, mai ales, cea a Bisericii. Şi cum a studiat mult diferenţele între religia noastră şi cea grecească (ortodoxă, n. n) şi chiar dintre luterani şi calvini, l-am crezut capabil şi ca om de lume de a cunoaşte

bine părerea grecilor..."(1) Cititorului de azi, interesat de orizontul spiritual şi lumesc al lui Nicolae Milescu Spătarul, i se oferă alte şi alte mărturii care legitimează imaginea umanistului: "Dacă adăugăm la acest miniportret scris de ambasadorul francez (...) aprecierile patriarhului Dositei (al Constantinopolului, n. n.), ale eruditului suedez Sparwenfeld, ale umanistului olandez Rinhuber sau ale învăţatului francez Foy de Neuville, putem înţelege că Milescu nu era numai un *vir perdoctus* sau un *vir polyglotus*, ci un *homo universalis* de tip renascentist, un encicloped peregrin, pentru care *natura* şi *cultura* iluminează un spaţiu spiritual fără fruntarii. Opera sa a contribuit la occidentalizarea culturii orientale..." (2) Tratat redactat în limba greacă şi latină şi tipărit în limba latină la Paris, în 1669, **Manualul...este prima lucrare tipărită de un învăţat român** în Occident. Realitatea existenţei ni-l arată pe autor mai ales în afara graniţelor: "Numeroasele talente ale lui Milescu, scrie captivant Elvira Sorohan, (poliglot, diplomat, teolog, istoric, geograf, traducător) s-au risipit în afara patriei, din cauza intrigilor politice. El calcă liber şi necomplexat peste graniţele realităţilor şi imperiilor, purtînd cu sine instrumentele sigure ale cunoaşterii: spiritul şi limbile clasice." (3)

Ca o metaforă a reunirii contrariilor în mintea înţeleptului, *concordia discors*, a citirii-împreună, întîlnirea celor două lumi, **Occident-Orient**, îi va mai fi rezervată Spătarului, prin destin. Călătoria în China leagă, în aceeaşi persoană a gînditorului, graniţele extreme ale Orientului (Imperiul rus şi ancestralul Kitai) cu Occidentul. Aflate într-o vecinătate paradoxală, Rusia şi China sînt unite prin graniţe care le aruncă centrul la mii de leghe depărtare. Uriaşe întinderi se opun cunoaşterii reciproce, realităţii înseşi a proximităţii teritoriale, geografice. A stabili raporturi de înţelegere şi acceptare reciprocă înseamnă, pentru medievalitatea secolului al XVII-lea, nu doar tratate şi negocieri complicate, ci şi păstrarea unor contacte concrete între oficialităţi. Scrisorile

politice sînt, de aceea, obiecte sacre, apărate cu preţul vieţii şi duse de solii numeroase, vreme de luni şi luni de zile, pe căi nesfîrşite şi necunoscute. Se poate spune că, prin funcţia sa, demnitarul politic responsabil cu ambasada unui împărat în ţară străină unifică, traversîndu-le la modul propriu, ţinuturile disparate.

Nicolae Milescu Spătarul a fost însărcinat cu mai multe misiuni, unele, fără îndoială, secrete. Din călătoria sa lungă spre Est, avea să trimită sau să aducă în Rusia mai multe documente: raportul misiunii în China - *Stateini Spisok*, un document de stat, *Descrierea călătoriei în Siberia, de la Tobolsk la graniţa Chinei*, publicat în 1882 la Sankt Petresburg, *Descrierea Chinei*, operă terminată în 1677, toate comandate de ţarul Alexei Mihailovici. Se adaugă acestora *Jurnalul de călătorie în China (de la fortul Nercinsk la Pekin), al solului rus Nicolaie Gavrilovici Spafari, în anul 1676.*

Dacă pentru *Descrierea Chinei* s-au folosit din plin şi în mod declarat surse diferite, printre cele mai importante figurînd *China monumentis... illustrata*, (Amstelodami, 1667), a lui Athanasius Kiercher, sau *Atlas Siniensis*, al misionarului iezuit, fost elev al lui Kiercher, Martinius Martini, sosit în China în 1643, *Jurnalul de călătorie în China* este o operă de mare interes pentru studierea discursului original al lui Nicolae Milescu Spătarul.

Avînd în vedere scopul urmărit de scriitor, un "jurnal de călătorie" este un memorial care-şi obligă autorul la un dublu parcurs scriptic, descriptiv şi interpretativ, discurs ce însoţeşte parcursul concret, călătoria în spaţii străine. El este anamneza imediată, pagină ce depăşeşte consemnarea acelor repere care se vor sustrase uitării. Spătarul scrie cu obsesia detaliului, pentru că relatarea sa nu trebuie să tulbure sensuri cu importanţă politică. O simplă "citire" greşită a semnelor poate arunca ţările în război. El poposeşte deseori, obligat de gazdele

sale protocolare. În tabără, principalele ocupații sînt negocierea directă a înaintării caravanei şi scrisul ("ultimele zile mi le-am petrecut scriind toate acestea"). Mai mult decît un **cronograf**, mai mult decît un **călător la capătul lumii**, Nicolae Milescu este un călător literar la **începuturile literaturii române**. Scriind în Europa Orientală prima operă care vorbeşte minuțios despre China, despre Extremul Orient, atît de puțin cunoscut în epocă, autorul scrie şi primul **Jurnal** (de călătorie) din literatura română. Este, cum s-ar spune, primul **diarist**, instituind o specie în discursul literar românesc (4). Faptul că limba în care a scris este limba rusă ridică, desigur, unele probleme de evaluare a stilului şi a expresivității nemijlocite ale limbajului. Nu împiedică, însă, observarea organizării discursului şi a atitudinii jurnalistului, a mentalității şi a personalității lui profunde. Precum în cazul primilor cronicari români, care au lăsat opere de expresivitate literară involuntară, inestimabile ca momente ale originii speciilor literare, Milescu este cel care dă valoare generică scrierii nonficționale (povestire factuală), în primă instanță document cu destinatar cunoscut. "Cînd citim azi *Jurnalul de călătorie în China* – scrie Eugen Simion-, observăm că, dintr-o confesiune cu un sigur destinatar, el a devenit pentru noi un indirect roman exotic avînd ca temă întîlnirea între două civilizații."(5)

Chiar dacă citită în traducere (6), opera ambasadorului Nicolae Milescu Spătarul îşi păstrează o energie a narațiunii, caracteristică suflului epic. Autorul nu este simplul diarist, un solitar care-şi află în tihna locului său de recluziune sau de reculegere refugiul pentru meditație, pentru introspecție. Jurnalul lui are un destinatar, un cititor ce s-ar chema "intim"(7), de n-ar fi unul cît se poate de oficial: explicit, țarul Alexei Mihailovici. Scrierea ipostaziază un spirit viu, atent la organizarea lumii pe care o cucerşte, doar cu pasul şi cu gîndul. Aceasta fiind, în fond, misiunea diplomatului, a scrie despre tărîmul ex-centric şi exotic echivalează cu o imersiune în

istoria şi substanţa Chinei imperiale, medievale. Autorul reuneşte demnitatea oficială a ambasadei şi interesul umanistului pentru ceea ce nu este la îndemîna cunoaşterii obişnuite. Călătoria oferă conştiinţei eruditului ocazia de a se deschide spre spaţiul străin cu tot nesaţul exploratorului: cronicar şi geograf, observator oficial şi martor itinerant, diaristul dobîndeşte o experienţă nemijlocită a **diferenţei**. Întîlnirea civilizaţiilor într-o unică perspectivă, aceea a călătorului instruit, vorbitor al limbilor de cultură şi mesager însărcinat cu misiune politică – produce acea superpoziţie de impresie şi document atît de specifică relatării primilor exploratori. Nicolae Milescu scrie, să admitem, un **eastern**, înaintînd spre estul extrem şi spre lumile noi (pentru el), cu etnotipologie, curente de gîndire şi psihologie specifice. A da o imagine intensă, coroborată, a tuturor domeniilor de interes vital pentru Celălalt înseamnă a construi o perspectivă **imagologică** adecvată, perspectivă în care-l situează Elvira Sorohan (8).

Amestecul de anecdotă şi pitoresc vizual, de reflecţie istoriografică şi observaţie sociologică se subordonează voinţei de a cuprinde cu toate mijloacele de investigaţie o lume complexă, faţă de care diferenţele sînt enorme. În acelaşi timp, scriitorul – el însuşi un erudit de seamă, voieşte a transmite într-o modalitate expresivă şi ceremonială **faţă de propriul suveran** rodul observaţiilor şi al înţelegerii sale, adică al călătoriei în Imperiul Chinei îndepărtate.

Jurnalul se construieşte cu o **artă a apropierii** (vezi, spre comparaţie, **arta îndepărtării**, a ştergerii detaliului, studiată de Thomas Pavel în scrierile clasicismului). Marele Zid pare a se vedea de peste tot, fiind un reper îndelung, continuu, în spaţiul parcurs şi descris: "Cînd vorbesc despre el, observă Milescu, chinezii se laudă că, atunci cînd a fost clădit, în munţi n-a mai rămas piatră, în pustiu n-a mai rămas fir de nisip, în rîuri nici un strop de apă, în păduri nici un copac".

Legendei i se dă curs nu o singură dată. Atrage atenţia o adevărată schemă a dispunerii vizuale, întretăiată perpetuu de porţi şi împrejmuiri. Zidurile par a avea o organizare concentrică, atrăgînd invariabil interesul privirii. Mănăstirile sînt înconjurate cu piatră, "zugrăvite", templele aşijderea. Obsesia textului rămîne opoziţia **în afară / înăuntru**, justificată de atîtea puncte de trecere şi porţi păzite. Detalii în mişcare, numărul personajelor, configuraţia grupului, culorile, armonia sau persistenţa cromatică se notează, cum în această descriere a ritualului: "Înaintea vanului, pe două rînduri, mergeau şapte oameni purtînd şapte steaguri mici galbene. În spatele lor, venea călare un om care ducea în cîrcă scrisoarea hanului, înfăşurată în galben. Deasupra capului celui care o purta şi deasupra scrisorii împărăteşti, un alt om ţinea o umbrelă de soare de culoare galbenă."

Ceremonii nenumărate încetinesc ritmul înaintării, însă nimc nu se compară cu paginile descrierii negocierilor pentru întîlnirea cu **askaniama-** trimisul împăratului de la Pekin, mai precis asupra locului, care să nu ştirbească din demnitatea nici unei părţi. Strategii şi reluări obsesive ale problemei scrisorii de împuternicire a solului Milescu aduc textul în pragul repetiţiei absurde, consistent comică, împingînd pe cititorul de azi la asociaţii involuntare cu proza unui Daniil Harms. Două personaje călătoresc, putem spune deja, împreună: **solul** (Milescu scrie despre el însuşi la persoana a III-a) şi **askaniama (Ma La).** Intrate în naraţiune, le ascultăm certîndu-se, înregistrînd victorii diplomatice în chestiuni minore, aparent ridicole, dar care ţin de importanţa (şi presiunea) ritualului. Survin episoade insolite, precum pierderea cailor în stepă, transformarea înalţilor dregători în căutători de perle (mai înainte, "askaniama spusese solului că uneori găseau mărgăritare care luminează noaptea"), întîlnirea cu idolii de piatră ("Unul era îmbrăcat ca un filosof, celălalt ca un războinic") şi chiar momente de nostalgie neaşteptată ("În ziua

aceea, askaniama l-a rugat pe ambasador să-şi pună oamenii să cînte cîntecul **Dunăre, Dunăre** (Dunai, Dunai), pe care îl auzise cîndva, mai înainte"), cărora li se răspunde cordial ("Solul i-a împlinit dorinţa, după care askaniama la rîndul său i-a pus pe doi dintre slujbaşii lui să cînte în limba chineză").

Vocaţia literară, privită cu interes justificat de istoria literaturii, ar fi putut face din Nicolae Milescu Spătarul un scriitor: **liber de istorie**. Ar mai fi fost el cunoscut?

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY

NOTE

1. Cf. Nicolae Milescu Spătarul, *Manual sau Steaua Occidentului strălucind Occidentului* şi *Carte cu multe întrebări foarte de folos pentru multe trebi ale credinţei noastre*, Institutul European, Iaşi, 1997, Ediţie îngrijită, introducere, tabel bibliografic, text stabilit, traducerea textului latin, note şi comentarii: Traian S. Diaconescu, p. 13. Datorăm autorului ediţiei prezente o sinteză a comentariilor asupra naturii operei teologice care atestă, în polemica dintre catolici şi protestanţi, "credinţa comună a Bisericii Catolice şi a Bisericii Ortodoxe privind Eucharistia", cum şi asupra limbii în care aceasta s-a exprimat: "o latină umanistă, elegantă şi armonioasă, apropiată de modelul clasic, dar cu înrîuriri greceşti la nivel lexical şi, mai ales, la nivel mental. Arta şi stilul poartă pecetea retoricii medievale", pp. 9-10.
2. *Ibidem*, p. 13. Impresiile sînt prezentate detaliat în P. P. Panaitescu, *Nicolae Milescu Spătarul (1636-1708)*, versiunea românească de Silvia P. Panaitescu, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ştefan S. Gorovei, Editura Junimea, Iaşi, 1987, pp.78-83 (cap. *Relaţiile lui Nicolae Milescu cu reprezentanţii Occidentului în Rusia*- Laurent Rinhuber, J. G. Sparwenfeld, Foy de la Neuville, Witsen şi Leibniz, Philippe Avril, n. n).
3. Elvira Sorohan, *Introducere în Istoria literaturii române*, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", Iaşi, pp. 94-95.
4. Un studiu centrat pe natura **diarismului**, la Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim, III, Diarismul românesc*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001, pp. 87-93: "Spătarul Milescu lărgeşte mult cadrele unui discurs administrativ, cum i se comandase, şi, în fapt, îi substituie

un alt discurs, de tip romanesc, în care găsim exoticul, descriptivul, reflecția morală și teologică. În această ecuație încărcată intră și un element subiectiv care ne sugerează ceva despre diaristul involuntar care este moldavul Milescu Spătarul..."

5. *Ibidem*, p. 93.
6. Nicolae Milescu Spătarul, *Jurnal de călătorie în China*, ediția a II-a revăzută, îngrijită de Corneliu Bărbulescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
7. Cf. Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, José Corti, Paris, 1986.
8. Elvira Sorohan, *op. cit.*, p. 94: "...*Descrierea Chinei*, deși prea puțin originală, e o carte de imagologie despre o țară orientală."

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CRITICI LA SCENA ROMANULUI

DESPRE REPREZENTARE CU G. IBRĂILEANU

Măsura intuiției critice și a dispoziției creatoare, în actul interpretării, reprezintă datul – fericit sau mai puțin fericit - al vocației, promisiunea pentru opera vie, rezistentă la proba timpului. Pentru G. Ibrăileanu, creația critică se leagă de o dominantă a sensibilității de cititor, antrenat în lumea ficțiunii cu o disponibilitate absolută, deschidere ce marchează, de altfel, natura interpretărilor. ("Nu sînt un cititor de romane", va replica modelului Nicolae Manolescu – cu seninătate duplicitar, într-o sofistică transparentă - chiar la începutul eseului său despre roman, *Arca lui Noe*). Atent, precum sînt doar cei captivați, la "divinul detaliu", cum îi zicea Vladimir Nabokov, G. Ibrăileanu este un "prizonier" ce-și iubește captivitatea, lăsîndu-se condus de plăcerea lecturii primare și controlînd cu precauție, în același timp, judecata critică. ***Spre roman*** (titlul unei recenzii din 1908), "ultimul termen al evoluției literare", cum îl caracterizează de la începuturi Ibrăileanu, criticul se îndreaptă *provocat,* de propria slăbiciune, cum și de dificultatea genului, a se citi "cel mai pretențios". Primii pași par însă ghidați de o voluptate nedisimulată, mărturisită de autor în subtila țesătură de confesiune și "explicație" critică: "Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor. Ai plecat de acasă de la tine și ești aiurea. (...) Cele șapte zile cît stai cu cartea asta în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toți sînt șterși *de lumea aceasta mai vie*, în care trăiești acum". (s. n., *Creație și analiză*) Apologia romancierilor preferați, precum Tolstoi mai sus, nu

vine din indistincția valorilor, din tăcerea spiritului critic, ci dintr-o pornire pe care criticul o îmbracă retoric, știind că servește demonstrației.

Ideile sale despre roman sînt clare și moderne. Fără a fi umbrite de *parti pris*-uri semnificative, judecățile cititorului lui Proust, al lui Thomas Hardy, Anatole France, Balzac, Tolstoi și atîția alții interesează din dublă perspectivă. O dată ca **lectură** situabilă într-o etapă a receptării, marcată de "aerul timpului" (primele decenii ale secolului XX), sau de imediata reacție critică, de întîmpinare (față de publicarea ciclului proustian, *În căutarea timpului pierdut*, și a "ultimelor două tomuri"). În al doilea rînd, ca formă de lectură, interesată de încadrarea tipologică, de structurile romanești, de natura discursului romanesc: lectură, la Ibrăileanu, teoretizatoare și avansînd importante intuiții de poetică a genului.

Eseul *Creație și analiză*, cel mai prețios din acest unghi de vedere, apare în 1926 ("*Viața românească*", nr. 2-3), an pe care îl putem considera drept un vîrf de formă al criticului: același în care Ibrăileanu publică, sub nume propriu sau pseudonim (P. Nicanor & comp.) comentarii asupra romanului proustian (*À la recherche du temps perdu, Pentru cetitorii lui Proust*), același an în care apare volumul *Scriitori români și străini*, conținînd cunoscutele analize ale prozei scurte sadoveniene, note asupra unora din comediile caragialiene, articolul despre Creangă (*...Țăranul și tîrgovețul*), Duiliu Zamfirescu (La moartea lui...), Ionel Teodoreanu, Anatole France, Thomas Hardy etc.

O chestiune constantă în meditația lui Ibrăileanu este **raportul artă-realitate**. Cum acesta se întîmplă a fi de prim ordin în **reprezentarea** lumii ficționale a romanului, criticul îl va aduce repetat în discuție, cu mult înainte de publicarea eseului din 1926. Pe de altă parte, trebuie să admitem că preocuparea sa este și una motivată de propria concepție estetică. Adept al *realismului*, pentru care a avut mare prețuire,

Ibrăileanu priveşte romanul, specia avînd cele mai strînse legături cu lumea reală, din această perspectivă (printre altele). Literatura epicului romanesc îi întăreşte criticului convingerea că ficţiunea este limitată de *logica realului*, că închipuirea pură nu este posibilă, toţi scriitorii trebuind a pune la temelia *creaţiei* lor *observaţia*. Ideile se găsesc încă din prefaţa la o traducere din 1896 a romanului *Bel Ami*, de Maupassant. Desigur că postura de observator implică şi o *atitudine*, oricît de estompată ar fi ea. Ceea ce azi am numi "vocea auctorială" este o realitate a discursului romanesc pe care criticul o pune în relaţie cu natura însăşi a creaţiei. Ibrăileanu nu crede în virtuţile artei-fotografie, creaţie mimetică, fie şi genial reprezentativă, cum ar fi romanul rebrenian. Realitatea "transplantată" în operă (citim în *"Reproducerea" realităţii*, articol din 1906) ascultă, invariabil, de o concepţie, de o filosofie asupra vieţii, decurgînd, adăugăm noi, din ceea ce scriitorul învaţă "privind viaţa", ca sa folosim sintagma lui Ibrăileanu (atît de grăitoare pentru propria sa postură, creatoare şi critică). Fiind implicit o viziune, o formă de selecţie nu mai puţin, în spaţiul imaginarului, opera vorbeşte despre creatorul său: "Artistul e un *om*, un om mai puternic decît noi, cu preferinţi şi sentimente mai adînci decît noi, şi – încă o dată! – nu numai că ne vom permite, dar vom socoti ca o datorie a noastră să-l întrebăm ce fel de om e, să vedem ce "realitate" îl atrage şi cum o apreciază." Forma personală a viziunii artistului este amprenta indeniabilă a operei. Raportul dintre autor şi universul imaginat se apropie azi, ca expresie, de concepţia lui Wayne C. Booth, prezentă în *Retorica romanului: **autorul implicat***. Iată, şi în 1926, convingerea lui Ibrăileanu: "...d. Rebreanu, înzestrat cu o remarcabilă forţă de observaţie şi creaţie, nu are (...) concepţia generală asupra realităţii atît de personală (...). D. Rebreanu redă bine lumea reală, transfigurînd-o desigur, ca orice om, conform cu sufletul său, dar n-o transfigurează îndeajuns de personal, nu creează o altă lume alăturea de cea

reală; o pastişează prea mult pe aceasta, ca să-l simţim zeu, creator de lumi. (...) E prea *realist*, ca să întrebuinţăm un cuvînt care exprimă acest deficit şi, într-un anume sens, despăgubirea de acest deficit." (*Creaţie şi analiză*) Păstrînd ceea ce este... de păstrat, argumentul apare drept un *topos* al discursului lui Ibrăileanu. Fireşte că, integrat concepţiei şi poziţiei sale care privilegiază o *tendinţă* în opera literară, motivul vorbeşte şi despre această ideologie. Altminteri, tema reprezentării are actualitate teoretică: "Lumea din opera de artă este reprezentarea (şi chiar "voinţa şi reprezentarea") foarte individuală a fiecărui creator."

Două direcţii ale construcţiei ficţiunii romaneşti sînt decelate de critic în amintitul eseu. Este vorba, în fapt, despre două categorii, două moduri de existenţă a discursului ficţional. Cu justeţe, criticul distinge între componenta *reprezentabilă* a lumii personajelor (în primul rînd), avansînd precaut termenul provizoriu de *comportism*, şi discursul analitic, registrul reflecţiei, prin excelenţă *ne-reprezentabil*. Ceea ce se vede, se aude şi, în consecinţă, compune figuraţia cvasiteatrală a personajelor, pe scena imaginară a romanului, compune, în viziunea criticului, **creaţia** în roman. Ceea ce, dimpotrivă, este dictat de pasajele ne-reprezentabile (în acelaşi sens teatral; nereproductibile pe o ipotetică placă de fonograf, invizibile pe pînza cinematografică) caracterizează **analiza** în discursul romanesc. Proporţia în care cele două modalităţi sînt dispuse în sînul operei este, se înţelege, răspunzătoare pentru tipul de roman născut: de acţiune sau de analiză, *masculin* sau *feminin*, după alţi teoreticieni, *doric* sau *ionic* etc. Concluzia este cunoscută: "Creaţia e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză poate să existe. Fără creaţie, nu."

Ibrăileanu e cîştigat de **romancierul** care, creator şi nu eseist (fiindcă "romanul actual este mai mult eseu decît operă de ficţiune şi de creaţie"), exprimă "viaţa cu adevăr şi cu poezie, în feluritele ei forme." (*La moartea lui Thomas Hardy*)

Artistul trebuie să aibă "talent epic, dramatic, liric şi descriptiv, să fie psiholog şi sociolog". Fundamental, romanul e naraţiune: "povestire bogată, cu intrigă, cu peripeţii, care provoacă în cetitor emoţie, indignare, iubire, ură – satisfacţie sau decepţie, ca în faţa vieţii reale". Cînd direcţia tinde spre scriitura modern-eseistică, Ibrăileanu concede: "Stilul artist ("în raport invers cu cantitatea de ficţiune şi de creaţie") are menirea compensatorie de a înlocui *substanţa vie a creaţiei.*" (s. n.) La un mare artist, creaţia vine şi din acestă natură: "Facultatea de a crea stări de suflet, de a le da drumul în *lume* (cum alţii creează tipuri şi le aruncă în lume), la Proust merge mai departe – la acele conglomerate care încheagă în acelaşi timp stări de suflet şi realităţi externe." (*Creaţie şi analiză*)

Observaţiile generale se văd întretăiate de nuanţe, precizări de fineţe şi – de ce ar fi altfel? – la fel de valabile ca în teoriile mai noi, care le redescoperă. Varianta Ibrăileanu a concepţiei despre **personajele plate şi rotunde** (E. M. Forster) sună aşa: "...tipurile secundare sînt mai frapante decît cele principale. (...) Tipurile principale rareori ne rămîn în minte atît de conturate ca cele secundare. (...) Un tip care circulă de-a lungul unui roman în trei volume este o sumă de imagini prea multe şi prea diverse, ca să putem avea în minte clară, bine delimitată, perfect individualizată, figura (...). Pe cînd un tip secundar, care apare numai într-un capitol, dacă e bine zugrăvit, ne rămîne în minte mai exact (...)." Indeterminarea *de natură* a personajului, "efect al textului", cum preferă să-l califice Philippe Hamon, rămîne una pînă la sfîrşitul lecturii. Rolul "întregitor" al percepţiei cititorului şi al facultăţii lui reprezentative, în privinţa personajului, apare, de asemenea, în reflecţia lui G. Ibrăileanu. Accentele entuziasmului critic se trag uneori din starea de graţie a cititorului: "Creaţia puternică şi liberă a vieţii, poezia tragică a existenţei umane, întîlnirea rară a unei luminoase plasticităţi cu o sumbră tristeţă formează

fizionomia deosebită a acestui roman" (al lui Thomas Hardy, n. n.).

Privind romanul, criticul lasă să (i) se dezvăluie atît inteligența lecturii, cît și participarea empatică la actul de creație. Credem că Ibrăileanu a fost unul dintre cei aleși să vadă marea poezie a romanului, fără să o risipească.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cînd G. Călinescu oferea, în *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, o justificare inedită actului "ratat" care poate fi opera criticului în postura creatorului de artă, motivele pledoariei sale apăreau transparente. **Empatia** criticului sau a istoricului literar, facultate comprehensivă şi răspunzătoare pentru adecvarea la subiect şi reglarea distanţei analitice, nu se poate manifesta exclusiv faţă de sfera universului **imaginar** al operei analizate. O forţă a înţelegerii **actului creator** este indispenabilă tocmai obiectivităţii actului critic. Ideal este ca natura criticului să fi primit, dublîndu-se astfel, capacitatea imaginativă şi în sensul creaţiei propriu-zise, vocaţia Autorului. Fără a spune că excelenţa în domeniul artei devine şi condiţia *sine qua non* a competenţei critice, G. Călinescu lua în discuţie situaţia complementarităţii de esenţă între substanţa artistului şi cea a criticului.

"Literatura" critică a autorului se edifică impetuos, grevată de nerv perceptiv şi dicţiune memorabilă. O prezenţă a **vocii potenţial creatoare**, o manifestare a latenţelor operei literare nu fac decît evidentă natura scrisului călinescian. Nuanţa că autorul o face într-un fel conştient pînă la emfază, că scriitorul se etalează în tot spectacolul posibilităţilor sale nu trebuie ignorată. Călinescu refuză artistul grav, îl desconsideră cu superioritate neascunsă, dacă prin gravitate înţelegem spiritul creator limitat. Există un fel de a rîde, de a se bucura cu manifestări excentrice de adevărata libertate a actului critic, întîi de toate un act al citirii. Există un fel de opoziţie bine camuflată, în argumentele "serioase" ale criticii, faţă de gravitatea monocordă a artistului. Faţă de spiritul **agelastului**, cel care nu ştie să rîdă, necum să rîdă împreună cu ceilalţi, sau să se amuze sincer de sine. O măsură relativizantă a lucrurilor, care imprimă acţiunii critice o dimensiune derealizantă, în afara

judecății estetice. Spiritul ironic guvernează traseul istoricului literaturii, ipostaziind un demon al persecuției ludice, sau, în varianta ei evaluatoare, al dezavuării zgomotoase. Pentru G. Călinescu, literatura este, ca și lumea, tot o scenă, în care actorii pot apărea la rampă împinși de un regizor atotputernic, sarcastic în mărinimie și tolerant în verdict, un **deus**, asemănător divinității imaginate rîzînd. **L'homme pense et Dieu rit**. Nimic nu se potrivește mai fericit naturii călinesciene decît această meditație asupra lumii literaturii moderne, în expresia pe care, în a sa **L'Art du roman**, i-a dat-o Milan Kundera. Romanul s-a născut "ca un ecou al rîsului lui Dumnezeu": "Mais pourquoi Dieu rit-il en regardant l'homme qui pense? Parce que l'homme pense et la vérité lui échappe. Parce que plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre. Et enfin, parce que l'homme n'est jamais ce qu'il pense être".

Semnificația este și ea, adesea, o cucerire treptată, **par détails**, a sensurilor parțiale ale unui cuvînt. Dăm termenului care ne este astăzi cheia spre universul călinescian o accepție sensibil diferită de aceea care-l situează în opoziția **esențial-neesențial**. Detaliul figurează frecvent, cînd vine vorba despre realitatea textual-literar-literală, drept semnalizator...axiologic. A devenit un automatism calificarea "detaliu nesemnificativ", "irelevant": lipsit, se înțelege, de importanță și implicit de valoare. Între nuanțele aduse, se reține faimoasa aserțiune a lui Roland Barthes, care situează **detaliul "insignifiant"** , cu o structură "aparent sustrasă sistemului semiotic", într-o strategie realistă, menită să confere imaginarul relief lumii reprezentate în operă. **Amănuntul inutil** umple, cu propria "mărturie" (aici, simpla existență) imaginea unei lumi închipuite. Paradoxul nu este decît aparent: mulțimea detaliilor "inutile"conferă cvasimaterialitate fantasmei scriitorului, "definește" vizual, "corporalizează" o lume a lucrurilor imaginare, lumea ficțiunii.

Nu doar **acest** detaliu ne întîmpină în excursul călinescian. Reprezentată, mai curînd, este accepţia cuvîntului regăsibil în limbajul specializat al criticii de artă, în comentariul artelor plastice. Detaliul ca **decupaj**, parte a tabloului trecut sub o lupă măritoare (cum altfel, ...decît dacă nu ne situăm, cumva, de cealaltă parte... a ocheanului, care să arunce la mare, însă mincinoasă depărtare, prada vederii?). Se conturează, prin alegere, **insolitarea** unui segment structural, a unui fragment. Lîngă tabloul reprodus, aşteaptă, deschizîndu-se unui ochi mai cercetător, **detaliul.** Tehnică artficială de punere în relief, de scoatere din text, din context, tocmai în ideea revelării. Un titlu celebru din filmografia regizorului Michelangelo Antonioni poate fi invocat, spre comparaţie: **Blow up**, povestea născută din mărirea "detaliului", din explorarea unui clişeu, a unui cadru fotografic. Că acolo se vede, după examenul amănunţit, arma unei crime, ascunsă vederii obişnuite, constituie nucleul, intriga întregii istorii. "Detaliu" de compoziţie narativă ce ne duce cu gîndul la alte lucruri **ascunse**, implicînd, în simetrie, şi miza descoperirii, cu valoare de deznodămînt, în opera literară. Pentru un **amănunt** de importanţa celui de mai sus, să ne amintim de naratorul nabokovian din ***Dispair***, care-şi **uită**, la locul faptei – tot o crimă – nu arma, ci bastonul, inscripţionat deja cu numele... incriminant, al autorului! Descoperirea, personajul o realizează ...dînd cuvenita atenţie - mărindu-l, adică - unui detaliu din propriul jurnal, care înregistrase neutru cum însuşi aşezase bastonul deoparte...

O **poetică** a detaliului? În măsura în care vom considera valoarea "reţetei", a retoricii călinesciene, afirmate în eseistică şi în opera istoricului literar, aceasta se va arăta. Scriitor cu voluptate, avînd de-a dreptul geniu lingvistic, G. Călinescu este un autor a cărui putere de fascinaţie se leagă strîns de capacitatea de a da relief **estetic** discursului critic. Plăcerea nedisimulată a textului – construit, regizat, jucat – se însoţeşte,

cu preaplinul ştiut, de una "profesionalizată", care este aceea a lecturii. Pentru criticul de profesie, vocaţia înseamnă deopotrivă aptitudine hermeneutică şi talentul de a o exercita şi de a o transmite, oarecum disimulat, cu nonşalanţa pe care însuşi o numea, la Sainte-Beuve, **causerie**.

Călinescu a fost un spirit cu desăvîrşire liber: liber de pedantismul profesoral şi de constrîngerile vreunei "metode". Creator şi nonconformist, într-o relaţie de profundă **empatie** cu lumea "personajelor" înfăţişate, care pentru el "există *realiter*", cum observa Adrian Marino: "Pentru critic, literatura, eroii, lumea lor există *realiter*. Este vie, şi analiza, întreaga discuţie, ţine seama de aceste fantasme ca de nişte fenomenalităţi concrete, care vin doar să confirme anumite intuiţii fundamentale." (Adrian Marino, *Prefaţă* la volumul G. Călinescu, ***Scriitori străini***, E. S. P. L. A., Bucureşti,1967).

Interesul criticului pentru **"iluzia" realului**, pentru lumea *als ob,* se împărtăşeşte de la viziunea scriitorului, creator de universuri. Într-un loc, *divinul critic* leagă opera de (ceea ce astăzi, pe urmele psihanalizei literare, şi ale Marthei Robert, s-ar numi) **romanul familial**: "Nu încape îndoială că Horaţiu a suferit de un sentiment secret de inferioritate socială. Era fiul unui libert, deci al unui fost sclav (...)." (***Horaţiu, fiul libertului***). Condiţia succesului, într-o lume care nu pare să-şi fi schimbat, din Antichitate, vocaţia "cancanieră", nici dispoziţia spre judecata morală, implică o asumare a **"romanului familial"** de către autor: "Cine se ilustrează îndeamnă prin chiar aceasta opinia publică să se întrebe: <<*quo patre sit natus*>>, din ce tată e născut." (***Satire***, I, 6). Să (nu) mai spunem că autorul însuşi, Călinescu, poate fi asociat aceluiaşi complex, cel care a dat naştere un unui veritabil "roman familial" - romanul **"copilului găsit"**, sau al **"bastardului"** (cele două variante analizate de Marthe Robert în *Roman des origines et origines du roman*). **Amănuntul** de viaţă poate deveni crucial în înţelegerea dispoziţiei creatoare, în

considerarea personalității vii a artistului, după cum, simetric, percepția criticului în raport cu "lumea de hîrtie" implică o atenție scormonitoare și revelarea specificului discursului pe care-l are ...sub ochi. În *Impresii asupra literaturii spaniole*, 1965, Călinescu privește și tablourile, nu doar textele. Semnificația se degajă vizual, iar, pe urma ei, caracterologic. Nu toate picturile sînt însă cu adevărat "transparente" în privința sensului decripției: "Este obicei în lumea continentală a se lua drept trăsătură de evanghelie plastica descriptivă a lui El Greco. Însă acesta denaturează tipul uman spaniol, dîndu-i aspecte *de demență bizantină*. Lumea lui e hagiografică, torturată și orientală, fețele oamenilor par iluminate de mii de lumînări și *unse cu sudorile cerii*." Spre deosebire, "...Velásquez observă atent și caracterizează. Iată pe Felipe IV tînăr, în picioare, cu o scrisoare în mînă, cap prelung, figură aristocratică, inocentă; sau pe același în armură, cu nas cocoșat, buze groase, cea de jos proeminentă, perciuni, *expresie placidă cu ceva vindicativ și îndurat.* (...) Buzele groase confirmă *rigiditatea, obstinația și buna creștere.*" (s. n.) Între detaliile pînzei și privirea interpretare, se conturează o altă *perspectivă*, care este cea a criticului: "*Esop* e un tip de *licenciado* bătrîn, mizerabil și imberb, chinuit de foame și de sărăcie, într-un anteriu soios, pus de-a dreptul pe piele. Doña Antonia Ipenarrieta y Galdós cea cu fetița alături , îmbrăcată ca un om mare, încă tînără, pometi ieșiți, sperie prin expresia fanatică, bigotă, prin lipsa totală de cochetărie, *într-un costum ca un sicriu cu nasturi*, incomod ca corsetul țărăncilor. *Tip de stareță rea.* Pablillos de Valladolid, bufonul lui Felipe IV, cu barba mică, figura spaniolă puțin berberă și desfacere inelegantă a picioarelor, are gestul declamator histrionic. *Rîsul de comandă e în fond al unui prost și al unui umilit.* (...) *E neuitată figura de babă* a piticei din *Las meninas*." (Capitolul *Spiritul critic*, s. n.)

Un lejer ecran se înalță, totuși, între construcția sa și percepția cititorului. Cu toate că se află întreagă sub ochii noștri, maniera se sustrage abil definirii. **Detaliul** este, de aceea, o primă formă prin care spiritul creator-critic (ambivalența este o condiție în viziunea autorului și o realitate în ordinea operei) oferă cititorului o cale spre intimitatea operei analizate:

"Estetica admite azi curent că critica este o formă de creație negativă, o întîmpinare latentă a creației active. Înțelegi – scrie Călinescu, enunțînd, în fapt, principiul empatiei – *în măsura în care te substitui creatorului*. Atît pricepi din poezie cît poți pătrunde cu imaginația ta. *Critica este invenție* și analiza ei intră în sfera concretului. Critica înseamnă *refacerea în plan secund a textului original*, contrafacerea ei cu alte mijloace." (*Fatalitatea vocației,* s. n.)

"Mijloacele" criticului au acea varietate care asigură întotdeauna surpriza și lectura cu delicii. Călinescu nu descompune ireversibil, în vederea demonstrației, a de-mistificării prozaice a "latențelor" operei, cum le numește. El – dacă se poate accepta banalitatea – **construiește în interiorul operei**, luînd în serios atît lucrarea creatorului, cît și posibilitățile pe care aceasta i le oferă, de a angaja un discurs (critic) concordant, mimetic, neinvaziv. O oarecare ironie ...de contact, formă ieșită prin contagiune, și, ca orice ...repetiție, potențial amuzantă – nu este nici ea străină de efectele textului călinescian.

Magistral este examenul temei horațiene **"Beatus ille..."** în proza episcopului de Mondoñedo, legat de literatura română prin aceea că o operă a sa "a devenit *Ceasornicul domnilor* al lui Nicolae Costin": Francesco Antonio de Guevara. "Prin *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Guevara profesează un ruralism și o oroare de viața citadină, care, atunci, în plină Renaștere, sînt semnul unui romantism blînd, în limitele clasicismului, caracterizat printr-o ușoară

mizantropie şi prin setea de linişte. Cartea, care face satira vieţii de la oraş, ridică satului un imn curat sămănătorist (...).

La ţară, dacă-ţi vine gustul să mergi cu mîinile la brîu sau la spate, numai în cămaşă ori cu un băţ în mînă, mergi cum pofteşti. Acolo-i libertatea.

La oraş, pîinea e rea, tare, nesărată, neagră, nedospită, acrită sau prea proaspătă, crudă, fără gust. La ţară ea e din grîu bun, măcinat la moară bună, din făină trecută prin trei site, coaptă în cuptor mare, frămîntată cu apă bună, albă ca zăpada, pufoasă ca buretele. ("*Lipsa de gradaţie e a autorului însuşi, reputat ca scriitor verbios şi tautologic...*", avertizează pe loc Călinescu! Enumerarea merge mai departe, însă).

La ţară, duminica, dascălul clopoteşte mult, curăţă candelele, popa spune Evangheliile, împarte anafură, afurisеşte pe cine n-a plătit dijmă bisericii. Lumea îmbracă veşminte de sărbătoare, bolnavii au voie să mănînce carne de berbec, bărbaţii stau pînă noaptea tîrziu aruncînd un inel de fier într-un cui, scuturînd tamburine, fetele joacă sub ulmi, copiii se iau la trîntă pe pajişte, băieţii umblă cu bîte.

Of, of, fericită viaţa la ţară! Acolo găinile sînt grase, bine hrănite, sănătoase, fragede. La ţară, dacă te scoli dimineaţa, n-ai grijă să mergi la consiliu, ori la palat, la zece, să asişti la masa regelui şi celelalte. La ţară auzi behăind oile, mugind vacile, cîntînd păsărelele, măcăind raţele, guiţînd purceii, nechezînd iepele, cîrcîind găinile, vezi păuni umflîndu-şi roată cozile, viţeii sugînd, copiii bătîndu-se cu pietre."

Rescrise în ansambluri impresionante, arătate, sub lentila clarificatoare, detaliile sînt vivifiate, în vederea cuprinderii atmosferei, a tonului, a aerului specific. Opunîndu-se, practic, convenţiei "insignifianţei", detaliile revelează, în lucrarea criticului, o demnitate pierdută, sau posibil trecută cu vederea, în lectura-uitare: lectura comună, de...superficie. Detaliile re-compun, în descrierea transmisă cititorului, imaginea rarefiată a întregului, pierdută întrucîtva la citirea

globală. Cîte "amănunte" - între care cititorul atent poate "stabili raporturi", cum ar spune un narator camilpetrescian! Criticul efectuează un ritual de re-citire, găsind, cu perspicacitate, "desenul de covor" (uneori, nici scriitorului nu-i este dat să-l privească în lumină, ne reaminteşte Nicolae Manolescu).

Alteori, re-citirea este mult mai simplă decît forma de re-scriere amintită mai sus, caz în care semnificaţii neaşteptate se arată în detalii revelatoare. Un "Karenin (...) obsedat de ideea de onoare, adică de felul cum se înregistrează purtarea sa şi a familiei sale în opinia mondenă" este restiuit cititorului în analogie cu "onoarea de familist" a lui Jupîn Dumitrache, la rîndu-i analizată în *Domina bona*: "O notă a aristocraţiei este sentimentul continuităţii între generaţii (...). Fără exclusivism, nu există noblețe şi toate satisfacţiile aristocratului (...) vin din admiterea unei fatalităţi care exclude pe alţii din cercul de elecţiune." (*Domina bona*) Orgoliul fiind chiar semnul distanţei, a(l) aristocratului, **onoarea** trebuie "salvgardată"!

O "democraţie" a textului se cîştigă în exerciţiul mobil al criticului. Detaliile nu merg pe firul principal al operei, dar compun cimentul ei. Sînt, de asemenea, cele care creează reţelele dintre texte.

Adesea, dînd "rezumatul" operei, cu aerul unei survolări detaşate, de la mare înălţime, istoricul literar oferă o *epură* semnificativă a universului traversat. În realitate, apetitul detaliului indică ştiinţa artistului miniaturist, neîntrecut în arhitectura graţioasă a filigranului.

SCENE ALE MEMORIEI. LA ANTON HOLBAN

În crearea unei strategii romaneşti de anvergură, cel mai important loc pare să-l ocupe „condiţia" lumii inventate. Marcel Proust a ales să reprezinte un univers evanescent, dar ascultînd de o întocmire monstruoasă în ramificaţiile ei de mondenitate, univers în acelaşi timp curgător sub aripa timpului şi stătător sub privirea halucinant trează, eterniza(n)tă, a analistului. A privi nestingherit lumea, cu toată lentoarea unui examen „rece, fără concesii", cum îl vedea Camil Petrescu, este un răgaz care nu a stat întotdeauna la dispoziţia naratorului. Este o schimbare de optică în maniera romancierului de a construi, în a aşeza proporţiile edificiului său. „Condiţia" umană poate fi reprezentată în simplificare tipologică sau în perpetuarea infinitezimală a individualului, irepetabil şi acut particular. Eroii romanului "static" sînt atraşi în sfera observaţiei cu forţa unei curiozităţi răbdătoare şi inalterabile. Insaţiabile.

Roman "fără subiect", după declaraţia autorului însuşi, "static" potrivit chiar taxinomiilor lui Anton Holban, *Ioana* se compune aglutinant, pe traseele digresiunii şi ale parantezelor de discurs narativ, care **dispersează** materia ficţiunii. Mod camilpetrescian, împrumutat de la modernii vremii, în fruntea cărora străluceşte Proust. Ca sumă a secvenţelor detaşabile, povestirea apare fără ţintă şi fără energie epică. Seamănă cu o înlănţuire de reflecţii şi "momente" (scene "de viaţă privată"), a căror *relatare – împreună* romanul o datorează logicii "contagiunii", urmând principiul atragerii, al conexiunii, al întîlnirii pe terenul sugestiei. *Scrierea* lui Sandu are, în plus, "memoria" textului, care invită la dezvoltări colaterale, cu "tema" *in praesentia*, deja enunţată, "vizibilă" şi latent conotativă - pentru cel care, scriind, se şi citeşte. Ca în jocul de

domino, suprapunerea "tematică" înregistrată într-un punct prilejuieşte enunţarea unui subiect distinct, al cărui punct de plecare este acel numitor comun şi aşa mai departe.

Decorul dramei fixat – "portul" Cavarna, aşezare pustie la malul mării –, pretextul dramei explicit - trei ani de despărţire marcaţi, ireparabil, de trădarea Ioanei -, romanul este ca un jurnal al naufragiului sufletesc. Voltele povestirii descriu un traseu circular, deşi romanul se îndreaptă, spre final, către un deznodământ, o "închidere" narativă. Boala lui Viky (şi a "emisarului ei în ţinuturile sumbre", motanul Ahmed) apare ca o exprimare nefericită şi neaşteptată a unui potenţial de suferinţă pe care naratorul, Sandu, nu încetează să-l anime. Ca şi în romanul *O moarte care nu dovedeşte nimic*, tortura provine din îndoială, din epuizarea psihică pe drumul presupunerilor. O tiranie a "posibilităţilor închipuite" pare a lega finalul (misterios) al Irinei de romanul următor, al *Ioanei.*

Desfăcut din îmbrăţişarea castă a Ioanei, bărbatul se pregăteşte pentru ritualul său insomniac. "Vechile scene" ale vieţii celor doi, imaginile unui trecut apăsător, descoperite cu voinţă, procură naratorului sentimentul coincidenţei sensibile a celor două euri temporale distincte, suprapunere reflectată oarecum paradoxal, cu deplină luciditate. Ferit de "emoţiile prezentului", decantat interior şi lăsat să se exprime în prospeţimea clipei regăsite, timpul anterior ia locul prezentului. Revanşa acestui timp resuscitat premiază interior o sensibilitate răvăşită: "...trag paharul cu lumînarea drept lîngă pernă şi, cu un creion şi cu un vraf de hîrtii, *încep să retrăiesc trecutul şi să desluşesc prezentul între mine şi Ioana.* Abia acum pot să refac vechile scene dintre noi, fără să le turbur cu emoţiile prezentului. *Trecutul, sub alte forme, continuă şi acum.* Parcă noaptea şi liniştea dimprejur au pus o stavilă neliniştilor, sunt detaşat de relitate, ca şi cînd bătrîn m-aş gîndi la întîmplări vechi, cu melancolie, dar fără zbucium" s.n.(1) *Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi..., topos* eminescian strecurat o dată cu...titlul

poemului. Golul de viaţă dimprejur, cerc necesar introspecţiei, apare ca impus de un ritual. Proustian, s-ar spune, aducînd cu retragerea între pereţii ce opresc tumultul zgomotos al cotidianului, ai camerei căptuşite cu plută. Aventura nocturnă a scrisului lui Marcel, chiar dacă doar vag ancorată intertextual în romanul holbanian, este un "tipar" de neşters. Cercetarea modernă a decelat în opera lui Proust modelul "textului nocturn", furnizat de două cărţi total diferite, *O mie şi una de nopţi* şi *Les Mémoires de Saint-Simon.* Povestite sau scrise, textele nocturne, "fructe ale insomniei autorilor / naratorilor" lor, "enfants", scrie Proust, "de l'obscurité du silence", sînt concepute "spre a ţine la distanţă moartea şi uitarea". Dominique Jullien s-a ocupat (1989) de filiaţia acestor teme, care se leagă, în romanul proustian, de "explorarea scenelor de somn sau vis şi semitrezie, care privilegiază raporturile între somn şi memorie / amnezie, între somn şi temporalitate, între semitrezie şi spaţialitate, între vis şi proiectul estetic."(2)

Liniştea de care se înconjoară personajul seamănă, aşadar, peretelui de plută, estompînd accidentul zilei zgomotoase şi ocrotind o imagine reînviată, ca pe o peliculă fără sonor, din trecutul cuplului. Cufundarea în sine, proiecţia pe ecranul conştiinţei a momentelor trecute, în succesiunea lor indefinită, pot fi reglate de o oprire. A reface mental *una* din faptele (pe)trecute este a-i da relief şi o semnificaţie superioară celei înregistrate la timpul ei. Naratorul alege o "scenă". Ca spectator, martor anacronic al unui spectacol reluat, eul priveşte înapoi, construind cu detalii (în parte "rescrise", aşadar inventate) o *scenă* din atîtea altele posibile. Selecţia operată implică, neşteptat pentru Sandu, o revalorificare afectivă, momentul devenind, prin simpla aducere în memoria activă, mai "important" decît altele: "Parcă toate faptele trăite sînt la egală distanţă de mine, şi n-am decît să aleg între ele şi să mă las cuprins de vreo amintire. Şi astfel am ales la întîmplare excursia noastră la Braşov şi, *încercînd s-o refac în toate*

detaliile, ea a devenit importantă în viața trecută, cu toate că s-ar fi putut să aleg o altă scenă și să degajez tot atîtea vibrații, căci viața între noi n-a fost niciodată banală, și chiar clipele de plictiseală au avut un sens."

Actul rememorării scenei, prezent cu tot ritualul înfățișat și îndeplinind o certă funcție metatextuală, act recuperator în ordinea temporală, are două concurente narative: pe de o parte, *scena* în sine (reprodusă ca joc de replici, "obiective" și imaginate, reconstruite de narator; pretext, de asemenea, pentru considerații laterale), pe de altă parte ancorarea în detaliile de superpoziție temporală, care mențin posibilă revenirea la "suprafața" timpului narației. Joncțiunea celor trei componente ale discursului narativ, servind tot atîtea intenții (reflexivitate / metatextualitate, reprezentare, comentariu naratorial, ancorat în prezentul povestirii), creează un ritm. Alternarea lor, un contrapunct sesizabil. De remarcat este ordinea studiat dispersată a secvențelor și reluarea lor contrapunctică. Excursia îndrăgostiților, la Brașov, plănuită înadins în contratimp, pentru "a nu atrage atenția celorlalți" asupra lor, presupune o despărțire de trei zile. Decalajul prilejuiește o întîmpinare la gară. Surpriza amestecată a întîlnirii, nemărturisit deceptivă, inițial, amintește parcă dezolarea cu care personajele proustiene, Swann și naratorul, înregistrează prima apariție a persoanelor iubite pasional după aceea. Ea aduce în fața ochilor lui Sandu o Ioana diferită, a unei alte vîrste. Survine, ca o senzație nelămurită, un chip pierdut, anterior, și care doar în jocul ciudat al "acomodării" privirii pare a reface distanța temporală. Curioasă este sugestia de *ralenti* și mișcare accelerată a imaginii, corespunzînd, firește, substanței temporale a văzutului. Femeia se ivește "cu aerul provincial, așa cum o cunoscusem la prima noastră prezentare, și pe care îl mai descopeream cu delicii extrem de rar. Găseam o savoare nu din transformarea Ioanei (...), ci cînd o revedeam întoarsă la felul ei prim, naiv și prăfuit, cum ieșise

din liceul de provincie (...). Acum Ioana apărea străină, deşi apropiată, mă simţeam invadat de emoţii (...). O dată cu aerul ei prim, observam şi transformările făcute în ea de atunci, la fiecare gest descopeream o schimbare nouă, ca şi cum în cîteva minute, cel mult o jumătate de oră, (...) aveam prilejul să asist la o repetiţie, prodigios de repede, a ceea ce se petrecuse lîngă mine în cîţiva ani şi nu-mi dădusem seama din pricina încetinelii schimbărilor."

Deslușim aici, în revelația pe care Sandu pare s-o trăiască fără emfază, "arpegii" cunoscute ale operei proustiene, cele în care timpul îşi modifică, pentru cel ales, şi pentru momente de elecţie, substanţa. Devine palpabil.

Scena întîlnirii, cu ezitarea nefastă a lui Sandu, înregistrată de Ioana ca un cataclism, este întretăiată de reflecţii generale ("Cu ocazia dragostei, femeilor le devine orice indiferent"), de adevăruri intime, reiterate în momente *asemenea*, de Ioana ("Cînd era deznădăjduită, îşi începea lamentaţia obişnuită: <<Nu mă iubeşti, Sandule>>) şi chiar de o scenă imaginată, gîndită de un Sandu care se pune în locul Ioanei, empatic: "Pot reconstitui toată starea sufletească a Ioanei înainte de sosirea ei la Braşov (...). La fiecare staţie din lungul călătoriei şi-o fi spus: << Pe aici a mers el.>> Şi pe măsură ce se apropia: <<Acum el se uită la ceas, părăseşte hotelul, se îndreaptă spre gară...>>" Situaţia reprezentată în această mică secvenţă trimite chiar dincolo de jocul empatic al personajului. Nevoia de a fi în mintea celuilalt este, într-un sens, cum o arată Jean-Jacques Lecercle, unul din impulsurie vii ale umanului, satisfăcut în literatură. Intră, de aceea, între indicii de ficţionalitate, de literaritate, semnificînd mai larg ieşirea din "solipsismul nativ", trecerea barierei alterităţii: "Cred că literatura este unul din rarele mijloace pe care le am de a ieşi din solipsismul meu nativ, de a pătrunde în ceea ce este prin definiţie impenetrabil: conştiinţa celuilalt, aşa cum este ea construită imaginar în textele literare. Exemplul

"întîlnirii"între îndrăgostiţi furnizează aceluiaşi autor un termen de comparaţie: "Dacă luăm această experienţă care aparţine vieţii cotidiene şi care este întîlnirea de dragoste, vedem că îndrăgostitul are o nevoie teribilă de a şti ce se petrece în mintea celuilalt. Fireşte că nu poate s-o facă decît interpretînd semnele, interpretare care este aleatorie, sursă de neînţelegeri etc. Această dorinţă de a intra în conştiinţa celuilalt, pe care viaţa cotidiană ne-o refuză, ne-o îndeplineşte literatura. Am acces la alteritate, iar acest acces îmi permite să revin asupra mea în condiţii mai bune".(3)

În fond, *tirania posibilităţilor*, cauza primă a disperării îndrăgostitului gelos (ce caută, interpretează, nu doar din lipsa certitudinilor, ci şi din suspiciune, de teama mistificării), revine la necesitatea "organică" de a trece această limită. Sandu o intuieşte, uneori: "de altminteri nu interpretez în multe chipuri pentru a-mi găsi scuze, ci dintr-o *necesitate organică*." "Sînt extrem de bănuitor şi nu ştiu dacă aş putea fi mînţit. Sau, ar fi destul să descopăr o minciună cît de mică, ceva turbure în privirea clară, minunată, a Ioanei, ca să nu mai am încredere în nimic, să caut să explic fiecare gest, fiecare vorbă *în toate chipurile posibile* (chiar dacă nu ajung la realitate)", s. n. Suspiciunea adaugă un simţ celor obişnuite. Pe calea presupunerilor interminabile, pe traseul "căutării" lor, în tentativa, fie şi inconştientă, de a se afla în "mintea celuilalt", mistificarea este un catalizator al obsesiei personajelor. Teama de a nu fi mînţiţi le ascute vigilenţa, cum admite personajul lui Proust : "Mais les amoureux sont si soupçonneux, qu'ils flairent tout de suite le mensonge"(4), în vreme ce propriul lor edificiu de presupuneri este sursa unui mare potenţial mistificator.

Pentru G. Călinescu, "latura cea mai curioasă (şi foarte interesantă totuşi) a acestei cărţi e incomprehensibilitatea eroului faţă de sufletul femeii pe care o scrutează cu atîta atenţie. (...) Sandu caută mereu contradicţii în sufletul Ioanei,

fiindcă el se încăpățînează să interpreteze fiecare exclamație a femeii prin cauze particulare, deşi ele toate sînt simboluri ale umilinţii ei primordiale, aceea de a nu fi respectată de bărbat ca femeie capabilă să fie soţie. Sandu nu are măcar nici intuiţia aceea elementară de a juca dorinţa maritală, care încîntă ca un surogat." (5) Potrivit crititcului, romanul ar fi o "demonstraţie", să adăugăm, fără voia naratorului, "în ciuda autorului, a tragediei Ioanei, care iubeşte fără să fi obţinut nici un semn de stimă, care a făcut din deznădejde un gest necugetat, îngreunător al stării ei principial insolubile. Cartea ar trebui să se numească *Romanul omului care n-a înţeles că trebuia să o ia pe eroină în căsătorie.*"

Există, pe de altă parte, o vanitate a situării narcisiste (în imaginar), drept centru al universului celuilalt. Gelozia însăşi, ca suferinţă acerbă, are un revers ascuns, care face din naratorul proustian şi din cei asemenea lui fiinţe care exaltă, în fapt, propriul eu. Dacă Proust tinde să "topească" într-o supracategorie două prezenţe distincte în opera sa, Swann şi naratorul, cel din urmă oglindindu-se admirativ, inconştient adesea, în figura celui dintîi, tiparul "omenesc" comun este dat de "aria geloziei". Natura ei apare însă infinit cercetată în opera de rafinament şi speculaţie artistă. Viaţa amoroasă a lui Swann pune în scenă, după Julia Kristeva, ceea ce am putea rezuma sub formula *solilocviul gelosului*: "L'amoureux(se) idéalise son aimé(e), mais c'est son propre moi basé sur les frontières problématiques du narcissisme qu'il (elle) porte au zénith dans l'épreuve de la passion. Swann et le narrateur, mieux que personne, avouent l'exaltaion moïque de l'amoureux qui n'est pas amoureux que de son amour. Car <<cette volupté d'être amoureux, de ne vivre que d'amour, de la réalité de laquelle il doutait parfois>> (Proust, n. n.) dépend des capacités d'exaltation, imaginaires ou esthétiques, de l'amant plus que des qualités réelles de l'aimé(e)". Gelozia este, potrivit sugestiilor psihanalizei, exprimate aici de Kristeva, inflexiunea

întoarsă spre ură a dorinţei. Neputînd fi mărturisită ca atare, ea păstrează din dorinţă tînjirea, iar din ură, partea negativă: depresia. "Envie déprimée, dépression envieuse, la jalousie est une humeur spasmique – rage et larmes." Gelozia dezvăluie esenţa urii conţinute în dorinţă: Thanatos, scrie autoarea, ca undă purtătoare a lui Eros. Gelozia îl protejează pe îndrăgostit, îi apără corpul şi spiritul, în timp ce victima este mereu (în) celălalt. De aceea, îndată ce gelozia nu mai are obiect, ura de sine rămîne singurul vestigiu din ceea ce a fost cîndva o legătură. Îşi ia drept ţintă propriul corp, condamnîndu-l la moarte. Simbolic, survine moartea sinelui, iar nu a partenerului. Un exemplu extrem al naturii abisale a geloziei, comună naratorului şi lui Swann, îl constituie atitudinea acestuia din urmă, exprimată în episodul scrisorii iubitei sale, Odette, către Forcheville. (Seamănă cu scena caragialiană în care mesagerul epistolei, vrînd să facă un serviciu, descoperă că scrisoarea îl priveşte, îl injuriază, la propriu; sau la figurat, cum e şi cazul lui Swann, care se vede, dintr-o dată, purtătorul misivei Odettei către celălalt amant.) Comentariul Juliei Kristeva relevă nevoia lui Swann de a interpreta fără încetare "absenţele, ieşirile şi minciunile Odettei" şi consideră că speculaţiile personajului, "animate de scrisoarea iubitei sale pentru Forcheville, apogeu al minciunii, sfîrşesc prin a înscrie în iubire atracţia colecţionarului pentru rivali şi dezgustul său pasional pentru o Odette prostituată."(6)

"Dezgustul pasional" pentru partenerul care trădează poate fi citit, dincolo de natura pervertită a pasiunii - nu pe deplin conştientizată - pentru impur, şi ca formă de competiţie între rivali, în care victima pune condiţiile învingătorului. Un triunghi al pasiunii, sau ceea ce René Girard numea "dorinţa triunghiulară" se desluşesc responsabile, aici, de complexul lui Swann. Obiectul este mai rîvnit dacă în joc intră dorinţa altuia pentru el, a unui al treilea. Sandu trece peste teribila confirmare a celor mai negre temeri, hotărîndu-se să se vindece, "cu tot

dinadinsul", încă de a doua zi. Dar cum o face? Reînnodînd...legătura cu Ioana. El este cel care alege situaţia fără ieşire, în care bărbatul se lasă acaparat de gelozia retrospectivă, întemeiată. În romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Camil Petrescu dezvoltă un adevărat complex al atracţiei irepresibile, deşi sursa tuturor suferinţelor, pentru "realizarea" imaginii *impure,* a femeii adultere. "Atitudinea" colonelului în faţa Elei, comentată interior de Ştefan Gheorghidiu, este o falsă mărturie, întrucît naratorul o inventează de-a dreptul, punînd-o pe seama *gîndului* celuilalt: aşadar, neştiind dacă "să ia un fel de <<drepţi>> sufletesc" în faţa frumuseţii femeii, "sau s-o considere, soldăţeşte, ca pe o cocotă" este o ezitare...împărţită, între presupusul observator şi naratorul însuşi. Complexul, pe care l-am numit în altă parte al "Damei cu camelii", atestă forţa obscură cu care personajul îmbrăţişează interior, neputîndu-se desprinde de ea, imaginea ambivalentă, impură, a femeii. (7)

Omogenitatea discursului în romanul lui Holban este conferită de o formă stilistic dominantă, cu ascendenţe în turnura textului proustian. Tinzînd să exprime "caracteristic" natura Ioanei, naratorul recurge consecvent la consideraţii generalizatoare despre personaj. Le-am putea numi, cu termenul mai special, retoric, elemente de descriere **etopeică** (referitoare la caracterizarea morală a personajelor), spre deosebire de părţile **prosopografiei** (descrierea personajelor în înfăţişarea lor fizică). Majoritatea predicatelor narative / descriptive se însoţesc de forma prezentului sau a imperfectului iterativ. Prezentul este, altfel spus, confirmat de trecut. Astfel se explică valorile iterative ale momentelor, ale scenelor care o înfăţişează pe Ioana sau o fac "obiectul" observaţiei naratorului. Un *întotdeauna aşa* guvernează tipul: Ioana nu este personajul unor întîmplări singulare. Sandu deduce un tipar, actele se repetă şi conduc spre o regulă. Sugestia repetitivităţii este conţinută de prezentul iterativ. Cel mai bine însuşită lecţie

de stil proustian. Un viitor iterativ, chiar, mai limpede în sugerarea naturii previzibile, fiindcă întotdeauna "confirmate", a Ioanei: "Ajunşi la Bucureşti, Ioana n-o să poată păstra un secret. Oricîte remuşcări ar avea, orice ar promite (de altminteri n-am niciodată curajul să-i cer astfel de promisiuni; mă mulţumesc să creez un obicei între noi, dar îmi dau seama ce şubred va fi, în faţa primei ei mînii), imediat ce voi escamota ceva din viaţa noastră în faţa unui străin, vanitatea ei va fi mai puternică şi va trebui să izbucnească. Mereu aceeaşi concluzie, că tot ce s-a întîmplat n-a schimbat nimic, că sîntem în aceeaşi luptă ca şi odinioară, egali în drepturi."

Febrilitatea femeii, şi aici se conturează un "ritm", se opune atitudinii şovăielnice a bărbatului. Torturat în propriile ezitări, Sandu are totuşi o certitudine ireversibilă, de natură a dezechilibra şi a ameninţa perpetuu iubirea pentru Ioana: trădarea ei, macularea unui sentiment pe care l-a coborît, astfel, în sfera relativităţii. O situaţie în trena căreia romanul înregistrează convulsiile sufleteşti ale naratorului, care nu se poate convinge să uite. O memorie **rea** face din viaţa lor un balans continuu spre coşmarul întrebărilor, prin gelozia defazată şi resentimentul acut, de care Sandu se simte invadat tocmai cînd speră în vindecarea lui.

Prin naratorul său, Proust dezvoltă în cîteva pagini o teorie a contratimpului amoros. Îl numeşte "ritmul binar", iar esenţa lui este dată de o mişcare specifică, pe care iubirea o înregistrează în cazul celor care nu au destulă încredere în ei pentru a fi convinşi că o femeie ar putea să-i iubească vreodată, după cum nu au încredere nici în ei înşişi că ar putea iubi cu adevărat o femeie. Ştiu destule pentru a-şi da seama că oricare ar fi partenera, ei ar avea aceleaşi speranţe, aceleaşi angoase, ar "inventa aceleaşi romane", ar pronunţa aceleaşi cuvinte. Sentimentul propriei instabilităţi sporeşte cu cît femeia, de care s-ar vrea iubiţi, nu-i iubeşte. De ce ar fi făcut hazardul, de vreme ce femeia apare ca un accident plasat în faţa izbucnirii

dorinţei lor, ca , la rîndul lor, să fie scopul dorinţei ei? A i se fi încredinţat astfel creşte teama de eşec. Din teama de ridicol, din spaime nelămurite, din slăbiciunea de a fi lăsat să se îndrepte spre ea toate cuvintele înflăcărate, bărbatul nu poate ieşi demn decît dînd înapoi, luîndu-şi cuvintele, retrăgîndu-şi simpatia exprimată anterior. Pentru a recăpăta dominaţia, el lasă loc contra-ritmului, refluxului. Astfel, ritmul dublu este perceptibil "dans les diverses périodes d'un même amour, dans toutes les périodes correspondantes d'amours similaires, chez tous les êtres qui s'analysent miuex qu'ils ne se prisent haut." În "oscilaţia ritmată", care merge de la declararea iubirii la retragere, ruptură, într-o succesiune reluată, naratorul vede şi cel mai sigur mod, deşi cel mai periculos, de a face, între sine şi persoana iubită, un nod care nu se desface. (8)

"Intermitenţele inimii" răsună, în romanele lui Anton Holban, cu ecou proustian. Printre apropierile declarate, se găseşte motivul ce va conferi o structură romanului postum *Jocurile Daniei* ("*iubita ta la telefon*", reţine Holban *toposul*), apărut în volumul pe care îl avem deschis la partea a II-a, cap. I: *Albertine au téléphone.* Dinspre zilele şi nopţile suferinţei claustrate vin asocieri: la Balbec, tot la marginea mării, personajul lui Proust trăieşte devastator un timp care şi-a schimbat calitatea. Survenit fulgurant, pe calea unei amintiri involuntare şi "complete", trecutul se încarcă de "realitate vie", suprapunîndu-se clipei respiraţiei, prezentului. "Cette réalité – citim în meditaţia naratorului – n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recréée par notre pensée." (9) Păstrată în ceea ce *credem doar* a fi depozitarul complet al tuturor faptelor, amintirilor, sezaţiilor – *sufletul nostru* - , realitatea nu apare în esenţa ei şi, în sens filosofic, *nu există*, decît la un examen al timpului trăit. Credem că sîntem în posesia lor, însă bogăţiile strînse acolo, de memorie sau de imaginaţie, nu sînt *disponibile* oricînd: "À n'importe quel moment que nous la considérions, notre âme totale n'a qu'une

valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles, qu'il s'agisse d'ailleurs de richesses effectives aussi bien que de celles de l'imagination ..." (10) Analogia care face să ne închipuim sufletul ca pe o retortă transparentă, închisă, are drept termen al comparației celălalt receptacul, unul palpabil, care este trupul nostru: "C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être est-il aussi inexact de croire qu'elles s'échappent ou reviennent. En tout cas si elles restent en nous, c'est la plupart du temps dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d'ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience." Ceea ce, știm deja, prilejuiește momentul de fericire vie sau de tristețe indicibilă, inexplicabile în primele clipe, este repetarea condițiilor *senzoriale*, oarbe la înțelesul lucrurilor, ale scenei trecute. Dacă acest "cadru al senzațiilor" este, prin întîmplare, recreat, pot țîșni la suprafața trăirii, aruncînd în stare de vibrație conștiința suspendată, însă febril căutătoare a *sensului* transformării, clipe îngropate în uitare, dar latente în conștiința noastră. Mai mult, semnificația lor sporește în claritate și infinitezimale nuanțe, fiindcă se scaldă în lumina unei înțelegeri miraculoase, revelatorii. Metafora alteori folosită, chiar preferată a scriitorului, vorbește despre "developare", ca în procesul fotografiei, revelator al "clișeelor", cadre "fotografice" purtătoare ale unui conținut virtual, refuzat înțelegerii, promițător în imaginea întunecată a filmului. La Anton Holban, printre rîndurile căruia se filtrează perceptibil filosofia proustiană a emoției "timpului regăsit", scena aleasă din trecut capătă, cum s-a văzut, contururi mai ferme și un alt loc în ierarhia trăitului: "...încercînd s-o refac în

toate detaliile, *ea a devenit importantă în viața trecută...*", s. n. (11)

Anacronismul care "împiedică atît de adesea, cum scrie Proust, calendarul faptelor să coincidă cu cel al sentimentelor" este răspunzător pentru clipa de disperare în care, la mai bine de un an de doliu exterior, revelația morții ființei apropiate, aici bunica maternă, se va produce. Smuls cu putere din ordinea lucrurilor, personajul resimte izbucnind în el un "eu" de mult dispărut, cu impresiile, percepțiile, replicile momentului reînviat. Superpoziția de senzații seamănă, am spune azi, cu straniile trăiri ale dedublării, ale ieșirii din corp..."Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit". (12)

În formula lui Proust, tulburarea de percepție a timpului, surprizele oferite de oscilațiile memoriei stau la originea cutremurului sufletesc: **"Car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur"**. La Anton Holban, preocuparea obsesivă a personajului înregistrează și aceste *dislocări* în straturile - palimpsest ale aducerii aminte: "Trăiești clipe teribile și apoi ele se așează la întîmplare în memorie. Nu le mai retrăiești cronologic și nici nu le alegi pe cele mai importante. Deodată, o scenă neînsemnată prinde proporții, te persecută, o analizezi cu toate puterile tale de interpretare." Tema - proustiană, tratată oricît de diferit, se nutrește din aceeași concepție: "am sufletul însă format *de întreg trecutul din fiecare clipă*", s. n. Ca o hologramă, retina interioară a memoriei ține "prizoniere" fragmente invizibile, indefinite de real, în întregul participării lor la viața trăită. A le resuscita este a face activă o zonă obscură a cunoașterii noastre, copleșite de superpoziția timpului. În durata pură, alcătuită de

toate momentele "întregului sufletesc", conştiinţa conservă o esenţă spre care însăşi tinde, precedată de emoţia regăsirii, în formă intuitivă. Coincidenţa are noimă filosofică şi o sursă comună, speculaţia intuiţionistă.

"Ucenicia" lui Anton Holban la şcoala proustiană apare ca o deschidere spre analiza trăitului, şi mult mai puţin ca o contagiune estetică majoră. Lipsindu-le marea construcţie, natura revelatorie a explorării interioare a timpului, vocaţia înaltă, "poezia" (adică desăvîrşirea) stilului, scrierile lui Anton Holban au reflexele efemere ale marii întîlniri, cu nostalgia căreia vor rămîne.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

1. Anton Holban, *Ioana,* Tipografia "Zarand", Brad, 1934, p. 154.
2. Cf. "Acta Fabula", *Revue des parution en théorie littéraire*, on line; Dominique Jullien, *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et Les Mémoires de Saint-Simon*, José Corti, 1989.
3. *Littérature et altérité.* Entretien avec Jean-Jacques Lecercle, co-auteur, avec Ronald Shusterman, de *L'Emprise des signes* (Seuil, 2002), apud *Vox Poetica* (on line): URL http://www.poetica.org/t/alterite.htm.
4. Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, IV, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, ed. 1992, p.191. Este cunoscută speculaţia potrivit căreia "căutarea", febrila nevoie a îndrăgostitului gelos *de a şti* se află la temelia romanului...*Căutării.*
5. G. Călinescu, *Anton Holban:"Ioana"*, în *Ulysse*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, pp. 220-221.
6. Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, 1994, pp. 40, 41; 43-44.
7. Lăcrămioara Petrescu, *Poetica personajului în romanul lui Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iaşi, 2000, pp. 122-128.
8. Marcel Proust, *op. cit.*, pp. 216-219.
9. *Ibidem*, p. 151.
10. *Ibidem*, p. 152.
11. Anton Holban, *op. cit.*, p. 154.
12. Marcel Proust, *op. cit.*, p. 152. În plus, regăsim aici motivul fundamental "du dormeur éveillé", metaforă inaugurală pentru întreaga construcţie romanescă proustiană, care atestă, în variantele anterioare celei finale, nehotărîrea scriitorului între un subiect generic, "celui qui", şi persoana

I, "je". *Le dormeur*...trimite spre semnificaţia dobîndirii conştiinţei, treptat, sub forma recunoaşterii (spaţiului şi a) timpului în care cel dormind se trezeşte.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARABOLA ORBULUI

În perioada tăcerii lumeşti, a recluziunii în suferinţă, V. Voiculescu va compune romanul unei iluminări. **Zahei orbul** nu este un roman obişnuit. Învăluit în subiect epic, miezul mistic se revelează uşor, în configuraţia temelor specifice, care apar devreme, dintru începutul istoriei. Zbaterea paroxistică a celui lovit de nenorocire îl înfăţişează pe tînărul Zahei în plină criză. Accidentul orbirii, survenit fără nici un avertisment al trupului, fără nici o altă explicaţie decît "otrava" băuturii, îl aruncă în chinul unei dureri care este pura expresie a neînţelegerii şi a inacceptării. Este Proba prin excelenţă, încercarea pe care o viaţă altfel anonimă o aşază – ca pe o şansă a renaşterii spirituale – în calea omului neştiutor. Promisiunea de *catharsis* existenţial se face simţită, chiar dacă numai cititorului de semne, iar nu protagonistului. Condiţia lui de ignorant, rebel străbătut de furie zgomotoasă, ni-l arată în plină tulburare, corespunzînd fazei acute a negării şi a respingerii. Închis oricărui înţeles mîntuitor, orbul este expresia dramatică a stării elementare, animalice, a vieţii, pe care un sens de dincolo o guvernează şi o modelează. De altfel, acestei supuneri treptate în umilitatea condiţiei îi datorează personajul întredeschiderea căii spre dincolo. Etapa revoltei este o primă "orbire" în sens hermeneutic, Zahei fiind incapabil de a înţelege, intui sau presimţi şi cel mai mic sens soteriologic în încercarea ce pare a-i fi fost destinată fără milă, dar care admite, camuflînd-o, ieşirea spre lumina interioară.

Sub semnul azilului pentru nefericiţii soartei se deschide, în schimb, lumea subteranei în romanul *Zahei orbul*. Pitorescul, grotescul humoresc al vieţilor sordide apar drept

contururi stilistice ale unei atmosfere care tinde să evoce, literar, celebrele periferii (spațiale și, consecvent, umane) imaginate în operele unor Victor Hugo sau Charles Dickens. *Spitalul* este primul teatru al reprezentării epice: plin cu oameni de aceeași categorie, încremeniți în starea lor vegetativă față cu o viață care se desfășoară în afara lor, dincolo de ziduri, bolnavi care și-au constituit însă o comunitate. Peste ei, autoritar și înfricoșător, domnește nescris cel mai vechi pacient: Panteră. Atît de dominator, încît "Panteră ajunsese nesuferit. Îngîmfat și trufit, el făcea o glorie din boala lui și disprețuia pe toți ceilalți camarazi, ca pe niște inferiori cu care nu sta de vorbă." Vestea venirii unuia care orbise "din senin, la un chef", zguduie umila lume a ororilor, cu așteptarea uneia mai mari. Începutul romanului tratează într-o sinecdocă glorioasă ("Spitalul se trezea în zori zguduit de vestea că peste noapte sosise 'un caz' grozav") tema apariției unui candidat în privința supremației, date aici de singura, paradoxală, "calitate" palpabilă, unica autoriate: boala. "Panteră era peste noapte detronat. Altul îi lua locul, cu o boală nouă și mult mai rară..."

Literatura *azilului* descrie totdeauna un *topos*: spațiul unei simili-lumi, guvernate de legi proprii și de reflectarea minuțioasă, graduală, a raporturilor între azilanți, între membrii comunității. Spitalul, groapa gunoaielor, mai tîrziu ocna oferă în romanul voiculescian viziunea stratificării în același mod a unei lumi care și-a creat echilibrul, dispunînd, precum modelul, zone de forță și slăbiciune, autoritate și supunere, marginalii și centralitate. Zahei parcurge de fiecare dată calea spre centrul micii comunități, insolitat și cu aerul că lucrurile îl ignoră, așa cum le ignoră el, orbul. În fapt, pătrunzînd, pînă la a o ocupa, scena acțiunii principale. Narațiunea construiește metodic aceste spații ficționale ale periferiei, adăugînd mereu excepției (naturii outsidere a azilului, închisorii) o legitimare prin care se înfățișează precum o lume de sine stătătoare. De neocolit, caracterul închis (simbolic și concret, carceral) al restrînsului

univers provoacă însă, creîndu-i un loc de manifestare, mijlocul imaterial prin care deschiderea operează în interiorul lui. O lume "fără ieşire" se sustrage condiţiei adîncind paroxistic păcatul existenţei, mîntuindu-se prin ce are mai degradat, mai imund. Cel mai bolnav, în lumea spitalului, cel mai năpăstuit, între milogi, cel mai opresat, între deţinuţi răscumpără cumva condiţia comună. Uneori în nesperată izbucnire sublimă (a vieţii sau a morţii). În mizeria, derelicţiunea lor, aceşti salvatori se ridică din magma – miezul moral al negativităţii, spre a lumina subterana umană. Zahei îndeplineşte pe rînd, în toate lumile traversate, o funcţie *cathartică*. Pentru el, singur, purificarea devine mersul vieţii pînă în punctul cînd se vede în afara zidurilor ocnei. *Bouc émissaire*, dar şi mîntuit recăzut în patima răscolitelor simţuri. Povestea lui spune, în contratimp, altceva decît "concertul" general al lumii. Să revenim la începutul ei.

Presentimentul unei întîmplări cruciale (ca o vestire, a unei "veniri" în sens mistic) se manifestă în amploarea lentă a mişcărilor bolnavilor, a infirmierelor, în viziunea subtextuală a unui mare organism prăbuşit, aşteptînd cataclismul: "Spitalul se trezea... zguduit (...) Infirmiere ciufulite părăseau mai devreme cabinele clădite din cearşafuri la capetele saloanelor şi purtau zvonuri tîrşindu-şi tîrlicii somnoroşi pe mozaicul obosit dintre paturi. Bolnavii înfofoliţi în pături se întorceau pe o rînă unul spre altul: dacă e aşa la ce să mai trăieşti? Cîrciumarii te otrăvesc pe banii tăi buni. Şi scuipînd cu ciudă aşteptau toţi amănunte." O lume în părăsire găseşte cu orice prilej justificare scepticismului vital de care este pătrunsă. Ritmul unei mari secvenţe vizuale desfăşurate cinematic, prin *travelling*, pare să se anunţe aici ca un procedeu subtil, de regizor, în simultaneitatea gesturilor surprinse şi părăsite pentru a încadra imaginii, cu privirea, pe cele care urmează.

Fundalului acestei apatii fără orizont, sugerată în dinamica palidă a lentorii ("tîrşindu-şi tîrlicii somnoroşi", "pe mozaicul obosit") şi a imuabilului i se opun două manifestări ale energiei propulsive, reprezentate de Panteră, cazat periodic în spitalul devenit pentru el un fel de loc al renaşterii, şi de Zahei, uriaşul nestăpînit: "Fusese pînă atunci într-o necurmată frămîntare. Dărîmase sub el trei paturi obişnuite. Nu-l potoliseră decît cu doctorii amorţitoare." Abil, inventiv, malefic şi inconturnabil, Panteră este personajul cheie al începutului. Capcanele întinse de el – cititorul o simte - nu pot fi ocolite. El devine "operatorul" noii vieţi a lui Zahei, după ce l-a îmblînzit îndeajuns cu alcool, scoţîndu-l din furiile neputinţei şi ale sevrajului. Panteră este, totodată, abjecţia simpatică, pocitania stăpînă peste toţi, dominînd peste două lumi, pe care le vizitează alternîndu-le cu orarul anotimpurilor: *spitalul* căruia îi datorează o revigorare temporară, însă periodică, prin tratamentul "altoirii" (un vaccin, după cîte se pare) şi *groapa gunoaielor*, a cerşetorilor şi mutilaţilor, a circului uman. Un fel de –hugoliană- *cour des miracles* este adunătura imundă şi grotesc vie în care "omul-fiară" plănuieşte să-l aducă pe uriaşul orb, Zahei. Ca un Quasimodo eşuat în tabăra nepotolită a "azilanţilor" lumii, încoronat, acela, ca *Roi des Fous*, Zahei pătrunde, obligat de şiretenia lui Panteră, în gura căscată a infernului. Naivitatea sa şi malversaţiunile călăuzei, capitularea imediată în mîinile escrocului amintesc de păpuşa de lemn şi tovarăşii ei de drum. În planurile lui, Panteră îl vede pe Zahei storcînd lacrimile şi compasiunea, dar şi buzunarele milostivilor. Înfăţişarea uriaşului, venit ca dintr-o altă lume, trecut din lumină în beznă, are o potenţială forţă magică, de atracţie imediată. Privit în patul de spital, Zahei pare să umple camera cu trupul său gigantic. E ca un înger căzut între oameni, amintindu-ne de uriaşul eşuat, la ţărmul unei aşezări marine, în povestirea lui Gabriel Gárcia -Márquez:

"Nu-l încăpuse nici patul, nici rufăria spitalului. Nu intra în măsura oficială. Izmenele îi veneau doar pînă la genunchi. De acolo în jos picioarele îi zbucneau goale printre vergelele patului povîrnit, cu tălpile amenințînd spre tavan. Peste pieptul atletic cămașa plesnită se umfla zadarnic să i-l acopere. Iar brațele căzute în lături își atîrnau buturii cărnoși ieșiți din mînecile scurte pînă la coate și se rezemau cu palmele în pardoseala rece."

În tot romanul, figura personajului frapează prin dimensiunea urieșească, atenuînd impresia forței prin blîndețea nefirească, muțenia calmă, inocența deplină. Deși Zahei plănuiește răzbunarea pe cîrciumarul care l-a "otrăvit", sortindu-l orbirii, acestea rămân doar vorbe ale nebuniei, rostite în chinurile deznădejdii uimite. Treptat, statura sa herculeană, întreaga făptură gata să ducă – la propriu – pietre de moară îl transformă într-o forță a locului unde poposește sau este aruncat: la bîlci, pentru a învîrti în locul cailor roata cea mare, pe moșia lui Lagradora, tot spre a înlocui, la roata morii de apă, calul grădinarului bulgar, în "vîrtejurile puhoaielor", urnind cu umărul căruța împotmolită în ape; în ocnă, trăgînd cu spatele vagonetii de mină.

Uriașul atrage invariabil atenția vinovată a femeilor, cărora nu le răspunde în nici un fel, pînă la întîlnirea nefastă cu Caliopi, urmată de uciderea acesteia de către soțul ei și întemnițarea lui Zahei, împotriva căruia merg toate dovezile înscenării.

Orbul este un *bouc émissaire*, un țap ispășitor care duce povara tuturor păcatelor celorlalți. Partea întîi a romanului, pînă la intrarea personajului în ocnă, progresează lent, dar sigur spre un asemenea deznodămînt de parcurs.

Articulată, ca într-o nuvelă, în jurul personajului eponim, narațiunea romanului îl fixează pe Zahei în manieră dramatică, teatrală: intrarea în scenă, descrierea, luminarea unei realități exterioare a orbului tăcut, cu toate semnalele anticipînd o direcție a devenirii, desluşite pe parcurs de spectator. În aceeaşi măsură, "culisele" acestei scene sînt ținute de un alt protagonist, prezență cu aer grotesc, supranumit "omul fiară", potrivit înfățişării lui şi supranumelui popular de Panteră. O bună parte din timpul acțiunii, Zahei *rămîne orb*, în toate sensurile cuvîntului. Orb, fiindcă naiv, la intențiile nerostite ale maleficului Panteră, interlopul companion întîlnit în spital. Orb, fiindcă ignorant, la lumea "gunoaielor" în care pătrunde, păcălit şi ademenit cu promisiunea călătoriei la schitul salvator de pe malul Dunării, Dervent. Orb la pericolele ce-l aşteaptă, fiindcă neinițiat în lumea răului: incapabil el însuşi de duplicitate (simplicitatea, elementul esențial de formulă în reprezentarea celui "sărac cu duhul") şi exprimare malefică a intereselor triviale. Personajul compune transparent tabloul unui spirit simplu, aruncat în cuibul de vipere al lumii. La început, aceasta se manifestă prin terminațiile ei atroce: oamenii subteranei, ai universului hoților şi milogilor, escrocilor de drumul mare, răul fără nume în varianta proliferantă a unei întregi comunități *underground*.

Rînd pe rînd, momentele de răscruce în călătoria lui Zahei, fie alături de Panteră, fie de Paraipan şi țîncul care mînă caii, înseamnă un timp de popas lîngă sau o imersiune în *apa*, uriaşă la rîndu-i, grăitoare, fecundă, tulburătoare. În balta întinsă pe malul căreia orbul se simțise atins de glasul cunoscut al vîntului, bărbatul regăseşte o halucinantă chemare; *vînătoarea de lipitori* îl arată pentru prima dată ca pe un

element al naturii, trupul său fiind una cu imensa masă lichidă inertă, aşa cum îl vedem lăsîndu-se, ca o uriaşă plantă, năpădit de vieţuitoarele sîngelui; în puhoaiele Buzăului, orbul păşeşte uriaş prin albia rîului şi se salvează prin prodigiu, forţa neomenească manifestîndu-se din nou: în picioare, ţinînd piept vîrtejurilor ucigaşe, el iese din ape ca un renăscut la lumină. Aşa îl văd, pentru prima dată, martorii înfricoşaţi ai grozăviei apelor care, de altfel, îi vor omorî pe însoţitori; pe moşia lui Lagradora, Zahei se scaldă în lacul morii, păstrîndu-şi curăţenia trupească, iubeşte şi ia asupra-i fără să se apere crima care a aruncat în apele întunecate trupul dogoritor de senzualitate al femeii necunoscute. Cumînţenia şi vina asumată în tăcere persistă în schema *ţapului ispăşitor*. Care este vina lumească a lui Zahei? Ajunge el să-şi pună astfel de întrebări? Este un încercat, precum biblicele personaje cărora li se pune la probe credinţa? Sau este un *inocent pedepsit*, spre descrierea tiparului tragic? Acceptă, în cele din urmă, aceste mutilări începînd cu orbirea, dar variate sub forma supliciilor, precum înşelarea, umilirea, sclavia, ori pierderea fiinţelor apropiate (cum devenise copilul, pe lîngă ceilalţi declasaţi, sau femeia nopţilor fără lună, tainica senzuală şi dispărută în apele întunecate). Cum se va deştepta personajul, înţelegînd că toate i se întîmplă cu un scop, sau înţelegînd, dimpotrivă, lipsa fatală de sens, într-o persecuţie a hazardului şi o încleştare pierdută cu Răul uman?

Ieşirea din ape a lui Zahei este simbolică. Prin acest act, se sugerează nu doar facultatea de a se menţine viu sub dramaticele încercări, ci şi promisiunea unei "treziri", în sens existenţial. De ce scrie Voiculescu în cheia acestei *parabole*, imaginînd în Zahei tot ce are fiinţa mai vulnerabil şi în acelaşi timp mai puternic, în miracolul supravieţuirii, urmat de trezire sau de renaştere? Este ca şi cum, între etapele cu înţeles încă necunoscut pentru Zahei, încercări cu "cheie ascunsă" ale

existenței, eroul emerge din apele materiei, spre a simboliza o nouă naștere, o altă ivire în cercul fără ieșire al destinului.

Imersiunea, la *vînătoarea de lipitori* organizată de Paraipan, poate fi citită ca o întoarcere la *apele benefice* care obsedează memoria orbului. El este un om al Dunării, în a cărui nostalgie pentru ținuturile acvatice se împletesc instinctul revenirii la spațiul natal și atracția spre acvaticul originar, în ordinea speciei. Zahei se simte pacificat doar de apropierea apei, ca un locuitor al adîncurilor. Dezordinea și tulburarea vieții lui se liniștesc – cum ar spune Blaga – în pacea regăsită a unui reiterat botez în sînul apelor. Scriitorul insistă asupra momentului de desprindere lăuntrică din încleștarea fără nume cu destinul. Prag în sine, pe care orbul îl percepe difuz, ca pe o nelămurită pace, stare beatifică de senzații cunoscute (atingerea vîntului în preajma apei, mirosul și freamătul bălții, perceperea emoționată a respirației apei, în cercuri tăcute):

"Boarea lină a lacului, plescăitul apelor, izul de baltă, tremurul sforii cu nada în capătul cufundat îl umpleau de dor și nefericire. Amintiri pline de viață dunăreană îl potopeau."

Orb fiind, bărbatul suplinește cu celelale percepții simțul vederii. În mod așteptat, ceea ce vine pe calea simțurilor complementare e strîns legat de reproducerea *în imaginație* a realului, așa cum se înfățișează aceasta în procesul rememorării. Nu e de mirare că toate senzațiile, familiare sau tactil înduioșătoare, trezesc lui Zahei dorul de locul său, acolo unde realul era format din toate aceste suprapuse manifestări imateriale ale domeniului vizibil, ale lumii lui dintîi, în care trăia prin toate simțurile. Nu este departe, de aceea, clamarea vieții pierdute (prin desprinderea de ținuturile Brăilei, ale dunărenilor, pe lîngă mai dureroasa despărțire de cunoscutul vizibil):

"Zbor cu lotca, îmbrățișări cu valurile, izbînzi la pescuit, lumina și libertatea care dau drumul nestînjenit *puterii*

din el, să mişte, slobodă, braţele tari, şi-i mînase picioarele neostenite...Unde erau?" (s. n.)

Un *Ubi sunt?*...măsurat în limitele unei singure vieţi, spre a cărei moarte (simbolică) pierderea luminii reprezintă prima treaptă. Nu va scăpa nimănui asocierea *libertăţii* cu *lumina* (ochilor), în fond situarea în acelaşi plan al expresiei a două componente ale unei semnificaţii unitare în logica figurii de stil. Lumina este, în parabola Orbului, totuna cu libertatea. Pierderea libertăţii este deplînsă, asociată conştiinţei că astfel e o victimă a înlănţuirii puterilor. Zahei apare ca sărac întru duh, trăirile lui apar cu frustețe, avînd urgenţa unor crize organice.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

CONFIGURĂRI ALE SCENEI ÎN ROMAN 5
FUNCŢIA REPREZENTĂRII ÎN ORIZONTUL ROMANULUI 8
REALISM *VS.* "ROMANESC" 16
NOTE 20

ROMANUL IMATURITĂŢII 21
NOTE 38
UN REFLECTOR PE SCENA SUPLICIULUI 39

IMAGINARUL *SCENIC* ÎN ROMANELE HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU 42
CASE DE STICLĂ 42
SPRE SCENA ORAŞULUI 49
"PALAT DE NUNTĂ ŞI CAVOU..." 56
CASA DE ZID ŞI CASA DE SIMŢIRE 68
MOARTEA LENOREI 76
FASCINAŢIA ASCUNSULUI 81
NOTE 85

"...CAMIL CITEŞTE *LA DAME AUX CAMÉLIAS*..." 86
RE-SCRIEREA INTERTEXTUALĂ. *LA DAME AUX CAMÉLIAS* 99
NOTE 101

SCENA ŞI IRONIA. CU UN *INTERMEZZO* DESPRE TEATRALIZARE ÎN EPICUL CARAGIALIAN 102
DESPRE CUM NIMIC NU ESTE CE PARE A FI 102
SCENE CARAGIALIENE 105
MALENTENDU ŞI MAL... ENTENDU
NENOROCIRILE AVANSCENEI 111

UMBRA AUTORULUI SAU IRONIA DISCURSULUI ROMANESC . 119
IOANIDE ŞI SALVAREA PRIN IRONIE 120

SCENA EXOTICĂ. UN ...EASTERN MEDIEVAL 126
NOTE 133

BCU "LUCIAN BLAGA" UNIVERSITY LIBRARY

CRITICI LA SCENA ROMANULUI 135
DESPRE REPREZENTARE CU G. IBRĂILEANU 135
UMBRA AUTORULUI. *ÎN ISTORIE*... 141

SCENE ALE MEMORIEI. LA ANTON HOLBAN 149
NOTE..... 163

PARABOLA ORBULUI 165
CERCURILE DESTINULUI 170

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactor : *Florentina Vrăbiuță*

Editura JUNIMEA, Iași – ROMÂNIA,
Bd. Carol I, nr.3-5, cod 700506,
tel./fax: 0232-410427
e-mail: junimeais@yahoo.com

PRINTED IN ROMANIA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Spectacolul interior deschis în fața cititorului de textul liric se mută în afară prin roman, formă majoră a epicii. Că romanul explorează curios scena lumii pe care evoluează necesar şi conflictual personajele, în tensiune cu ele însele şi cu ceilalți, nu mai este nici o îndoială.

Ochiul cititorului model, hermeneut sagace, îl citeşte astfel, mai ales cînd îşi orientează interesat perspectiva lecturii. În fond, sunt şi romanele un fel de „piese de citit". Dramatismul lor imanent şi atrăgător e analizat cu nuanțări de mare subtilitate.

ELVIRA SOROHAN

ISBN 973-37-1115-2

CARTE APĂRUTĂ CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR DIN ROMÂNIA